جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

الاتجاه الأسطوري في الدراسات النقدية للشعر العربي الحديث

إعداد الطالبة
زاهرة توفيق أبوكشك

إشراف
الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه
في الأدب والنقد قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2006

بسم الله الرحمن الرحيم

MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالبة زاهرة توفيق أبو كشك الموسومة بـــ:

الإتجاه الأسطوري في الدراسات النقدية للشعر العربي الحديث

استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة عربية.

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. سامح عبد العزيز الرواشده		2006/8/6	مشرفاً ورئيسا
أ.د. إبراهيم عبد الرحيم السعافين		2006/8/6	عضواً
أ.د. محمد علي الشوابكه		2006/8/6	عضواً
د. خالد مسعود شقير		2006/8/6	عضواً

عميد الدراسات العليا

أ.د. أحمد القطامين

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي :61710
تلفون :03/2372380-99
فرعي 5328-5330
فاكس 03/2 375694
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهداء

إلى الروح العظيمة روح أبي حيث تسكن

مشرفة على بوابات يافا

ـــ ومؤمنة أن الوعد قريب

زاهرة توفيق أبوكشك

المحتويات

المحتوى	الصفحة

الملخص

الاتجاه الأسطوري في الدراسات النقدية للشعر العربي الحديث

زاهرة توفيق ابوكشك

جامعة مؤتة، 2006

لـــم تعد دراسة الأسطورة حِكراً على الفلسفة، و علم النفس، بل دخلت بقوة إلى مجالات الأدب المختلفة، واقترنت بحداثة الشعر وغموضه، وفسرت بعد التدقيق فيها الكثير من الرؤى والأفكار، وأعلت من قيمة النص بإعطائه مسحة من الغرابة واللامعقول، وأكدت بذلك دور اللاوعي الجماعي في أن يحيا عبر عصوره الممتدة، وباتت الأسطورة في الأدب خليطاً من فلسفة المفكرين، ونظرات علماء النفس، إلى جانـــب أخذها من الدين، والسحر والخرافة، .. لتصبح بذلك أكثر بعداً في تعميق رؤيـــتها للحـــياة الإنسانية. ولعبت دوراً فكرياً واجتماعياً في حضارات عديدة، لا لتصـــبح فقط محاولة متبصرة وخيالية لتفسير الظواهر الحقيقية أو المفترضة، بل لتشـــمل علـــوم وأفكـــار المجتمعات عبر عصورها الممتدة، ولتمثل رؤية الإنسان للموجودات والمغيبات عبر زمانه ومكانه.

ومـــن خلال هذا تهدف هذه الدراسة إلى توضيح أثر الدراسات النقدية على الشعر العربي المعاصر، والذي يحمل في ثناياه أثراً أو فكراً أسطورياً.

وتتأتى أهمية هذه الدراسة من جهتين:

الأولى: معرفة حجم الجهد المبذول في دراسة هذه الظاهرة، وتوضيح مفاهيم الدارســين حولهـــا، بالإضافة إلى تتبع أثر الأسطورة في استنطاق دلالات جديدة، ارتآها الناقد من خلال تحليلاته. و ملاحظة مدى التأثير الغربي على الشعر العربي، وكيف بدا هذا التأثير، هل استنطق الأسطورة والتأم روحها، أم كان مجرد تضمين لا ينسجم وهيكل النص.

أما الثانية: فتتأتى من خلال دراسة الأثر الذي تحمله الأسطورة، ومدى تبدله عبر مراحل حياة الشاعر والناقد على السوء، وكيف ساهم هذا الاتجاه في توضيح رؤية العربي في أحلام انتصاراته وانهزامه، ورؤيته للعالم من حوله.

واتضح هذا من خلال عرض لنماذج من دراسات النقاد على الشعر العربي القديم، ومـدى قابلية هذا الشعر للتحليل، وفق المنهج الأسطوري، لتلج الدراسة بعد ذلك للتأطير للنظرية، فتأخذ نماذج ممن درسوا الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، وفق مراحل ثلاث: مرحلة البدايات، وشملت خمسينيات هذا القرن وستينياته. مرحلة الـتطور: وعنيت بالفترتين التاليتين، أما الثالثة فكانت تبدأ من التسعينيات إلى وقتنا الحالـي. ولم يكن اتخاذ هذه المراحل تسهيلاً للدراسة فقط، وإنما لأنها كانت تحمل فـي طياتها أحداثاً أثرت على الفكر العربي وخاصة الشعر، وإن كنا نرى امتداداً لفترة في أخرى في كثير من الأحيان.

هـذا وقـد قسـمت الدراسة إلى تمهيد وثلاثة فصول، ففي التمهيد، عُرِّف بالأسطورة بصورة مقتضبة، إلى جانب توضيح علاقتها بالشعر، والقضايا المتعلقة بالدراسة، وذلك أن الهدف كان البحث عن الرؤى النقدية، لا رصد التعريفات، وإن كانت رؤى النقاد توضح ذلك.

أمـا الفصـل الأول :فيشتمل على الرؤى النقدية التي تناولت الأسطورة في الشـعر القديـم، ليكون تمهيداً ثانياً، تلج منه الدراسة إلى فصلها الثاني الذي يحمل آراء النقاد والدارسين حول الأسطورة، عبر مراحلها الثلاث.

وفـي الفصل الثالث قسّمت الدراسة إلى أربعة أقسام: الأول: يحمل عنوان سطوة الفكر السياسي على الأسطورة، لما كان لهذا الفكر من تغيير على الساحة العربية، والشـعر العربي. والثاني: يتناول سطوة الواقع الاجتماعي على الأسطورة، وكيف تـبدى هـذا من خلال تحليلات الدارسين، ويُعنى الفصل الثالث: بالرؤى الجمالية ومـدى تأثيرها على الأسطورة، وبناء النص الشعري، إلى أن تتناول الدراسة في فصلها الرابع سطوة الرمز على الأسطورة ومدى اقترابها وابتعادها عنه.

وتخلص الدراسة إلى مجموعة من النتائج، تحاول فيها توضيح المعالم البارزة لهذه الدراسات على الشعر العربي المستمد لروح الأسطورة أو المتضمن

Abstract

The Mythological Approach in the Critical Studies of Modern Arabic Poetry

By: Zahira Abu Kushuk
Advisor: Professor Sameh Rawashdeh

The study of myth is not any more inclusive to philosophy or psychology, as it has also been studied in literature, especially in connection with the ambiguity of modern poetry, and has explained insights and ideas, emphasizing the important role of the collective unconscious. Hence myth in literature has become a creative combination of philosophy, psychology , religion, magic and fable, gaining deeper insight in human life.

This study aims to explain the mythological approach in the critical studies of modern Arabic poetry.The importance of the study lies in two aspects:

First, realizing the efforts exerted in studying this phenomenon in Arabic literature through studying the Western influence on Arabic poetry.

Second, Studying the implications and meanings of myth, and the development of these implications throughout the poet's life. This is showed by first studying samples from classical Arabic poetry and ends by analyzing samples of studies on the mythological approach in modern Arabic poetry in three historical phases: the fifties and sixties of the twentieth century, the seventies and eighties and finally the nineties to the present.

The study falls into an preface and three chapters. The Preface focuses on the various definitions of myth and the relationship between myth and poetry. Chapter I capitalizes on the various critical insights of myth in classical poetry. Chapter II traces the critical views of myth in its three stages. Chapter III is divided into four sections: The first section discusses the dominance of political thought over myth in Arabic poetry; the second section focuses on the dominance of realism over mythology; the third section analyzes the aesthetic aspects of myth; and the final section discusses the relationship between symbol and myth.

الفصل الأول:

الأسطورة في الدراسات النقدية للشعر العربي القديم

1.1 المقدمة

الحمد لله رب العالمين المُنعم علينا بنور الهداية، الذي جعل لنا عقولا نستنير بظلها حين يستبد ظلام الجهل، والصلاة والسلام على سيد الخلق محمد حبيبنا وشفيعنا إلى يوم الدين.

لقد كان أول عهدي بهذا الموضوع: الاتجاه الأسطوري عندما قرأت كتاب أسعد رزوق "الأسطورة في الشعر العربي المعاصر"، وكان قد دفع به إليَّ أستاذي علّي أجد في مادته مَعيناً، لتبين أولى خطوات بحثي، ولا أنكر أنّه سبق ذلك كتابتي لبحث في مرحلة الدراسة للدكتوراه، يتناول الغموض في شعر بدر شاكر السياب وعرّجت فيه على أثر الأسطورة في إحداث هذا الغموض.

ومن ثم ومن خلال قراءتي لكتاب رزوق تبيّن لي حجم الأثر الأسطوري الساحر في إحداث تحولات حاسمة في أبنية الشعر وأدواته، ولما كانت دراسات النقاد في هذا المجال كثيرة، ومتفاوتة في عمق تناولها للفكر الأسطوري في الشعر، ظاهرة لافتة فيه، ولأنّ موضوع الأسطورة استهواني فقد ارتأيت أن أدرس هذه الجهود. ورسخ اطلاعي على مجموعة من الكتابات العربية والمترجمة قناعتي بأن هذا الموضوع جدير بأن يكون مداراً لدراسة متكاملة، أتقدم بها لاستكمال متطلبات رسالة الدكتوراة. ليكون لي متعة البحث عن الأسطورة في أشعار الشعراء زيادة على تبيّن أثر هذا على النقد العربي الحديث.

وقد حاولت الدراسات النقدية نفسها أن توضح أثر من سبقها من النقاد في تقويم الأسطورة، ولكنّها كانت تقتصر على عدد معين منهم، دون أن تلتفت إلى الأسباب الأولى لتبني هذا الاتجاه.

ومــن هنا فالدراسة تهدف إلى تتبع الدراسات النقدية التي انصبت على الشعر العربي المعاصر، وتبين اتجاهاتهم النقدية، ووعيهم بالأثر الأسطوري في الــتجربة الشــعرية، والدوافع الزمنية التي أسهمت في الالتجاء إلى الأسطورة، وأثر تلك الأساطير في تشكيل التجارب الشعرية.

وأرى أنّ أهمــيَّة هــذه الدراسة تتأتّى من جهتين: الأولى: معرفة حجم الجهد المبذول في دراسة هذه الظاهرة، وتوضيح مفاهيم الدارسين حولها، وكيف ساهم دخول الأسطورة إلى الشعر العربي في خلق دلالات جديدة، وإلى أي مدى دخلت الأسطورة في شعر هؤلاء الشعراء، وذلك من خلال آراء النقاد أنفسهم. محاولــة تتبع هذا عند أكثر من ناقد ودارس، وعبر مراحل مقسَّمة على حسب الزمــن، ولا أدعي أنها تحمل الدقة فيما تشير إليه، إلا أن الغالب عليها هو تلك الــنظرة وفــق اعتقادي، ومن هؤلاء الذين تناولتهم الدراسة، أسعد رزوق في مؤلفــه، "الأســطورة في الشعر العربي المعاصر"، وكتاب خليل أحمد خليل " مضمون الأسطورة في الفكر العربي"، وكتاب أنس داوود" الأسطورة في الشعر العربي الحديث" وكتابات كثيرة، تخصصت في الأسطورة، أو تناولتها في فصل مــن فصــولها، فكان لها نظرة، قد تكون في جزء منها جديدة، أو تحمل نفس الرؤى السابقة، بقالب مغاير، ولن أقول كما قال أنس داوود إنه تتبع الدراسات فــأخذ ما وجده مغنياً وترك غير ذلك، لأن هدف الدراسة توضيح رؤية الناقد، فإن كانت مغنية عبرت عن فترتها، وإن كانت لا تحمل الشيء الكثير عبرت عن هذا أيضاً، ومما لاحظناه، أنه حتى أنس داوود وغيره شملوا هؤلاء، زيادة على أن الكثير من هذه الدراسات لم يكن إلا قوالب أخرى لدراسات سابقة.

أمــا الأهمــية الثانــية للدراســة: فتتضح من خلال الأثر الذي تحمله الأسطورة، ومدى تبدله عبر مراحل حياة الشاعر والناقد على السواء، هذا وقد وجدت بعض الدراسات التي تتناول دور النقاد في تتبع أثر الأسطورة، ولكنها لم تكــن بالاتســاع الذي ننشد، فقد ذكرت ريتا عوض في كتابها" أسطورة الموت

والانــبعاث.." دور كل من أسعد رزوق وخليل أحمد خليل وتناولتهما بالنقد في مقدمة كتابها، كما فعل ذلك يوسف حلاوي وغيره، ومن الدراسات الحديثة التي بحثــت عن جهود النقاد: دراسة سامي عبابنة" اتجاهات النقاد العرب في قراءة الــنص الشــعري الحديث" لكنها دراسة مقتضبة ومختصرة لبعض من تناولنا، وهناك دراسة اطلعت عليها بعد أن سرت شوطاً لا بأس به في دراستي، وهي دراسة عماد الخطيب" الأسطورة معياراً نقدياً" ولا أنكر أنني أفدت منها إلى حدٍّ بعيد، إلا أنها كانت دراسة في النظرية والتطبيق، وقد ارتأت دراستي إكمال ما جاء به من سبقها، علّها تجد لها مكاناً في هذا الجانب.

هــذا وقــد واجهت الدراسة الكثير من الصعوبات، منها الكمّ الكبير من الدراسات، التي تجعلك في أحيان كثيرة تعرض لنماذج، ثم تعود لتغييرها، بعد أن يتبيــن لك وجود كتاب سابق يحمل نفس الرؤية، كما أن دراسة الأسطورة توقفــت فــي كثير من الدراسات عند الجانب التأثُّري، ولم تحمل رؤى العصر الذي عاشته الأسطورة، أو عايشه الشعراء، ومع ذلك فإن من الدراسات ما فتح الطريق لدراسات مستفيضة حول هذا الموضوع.

وســتزاوج الدراسة بين منهجين، هما: المنهج التاريخي الذي حاولت أن أتابع الدراسات والآراء بناء عليه؛ لأرصد تطور رؤية النقاد لهذا المنحى، وأثر الجيل الأول ووعيه في من تبعهم من النقاد. لموضعة الأطروحات النقدية استناداً إلى أنّ الوعي التاريخي لا يأتي دفعة واحدة، ولكنه يحتاج إلى رحلة زمنية كافية ليبلغ صورته التي وصل إليها في المراحل التالية.

أمــا المــنهج الثاني فإنه المنهج التحليلي، إذ إنني كنت أعود إلى الآراء الــنقدية وأحاول تبيّن تفاصيلها وأعماقها، أحاورها وأرد بعضها بالاعتماد على آراء باحثين آخرين، وعلى رؤيتي التي تشكلت بعد أن أمضيت شوطاً لا بأس به مــن القــراءة والبحــث في مفاهيم الأسطورة وتجلياتها وتمظهراتها في الشعر العربي وفي النقد الحديث.

ومــن هــنا فقد قسّمت الدراسة إلى تمهيد وثلاثة فصول، يتناول التمهيد نبذة تاريخية حول الأسطورة ومفهومها والوظيفة التي تضطلع بها وعلاقتها بالشعر ، إلى جانب توضيحه للرؤى التي ستحملها الدراسة، من مثل الأسطورة والفكر، والأســطورة والواقــع، والأســطورة والرؤى الجمالية، إلى جانب الأسطورة والرمز.

أمـــا الفصــل الأول فإنه يتناول رؤية النقد العربي للفكر الأسطوري في الشــعر العربــي القديم، متمثلاً بالصورة، وقد كان هذا الفصل تمهيداً للدخول للفصــل الثانــي الذي يحمل الكثير من الرؤى النظرية لدارسي الأسطورة في الشــعر العربي الحديث، عبر مراحل ثلاث، الأولى: مرحلة البدايات، والثانية: مــرحلة الــتطور، أمـــا الثالثة: فارتأيت تسميتها بمرحلة التشظي؛ لأن أياً من التسميات لم تكن لتعمم عليها.

هــذا وقد حاول الفصل الثالث، وهو الفصل المتعلق بتطبيقات الدارسين، أن يأخذ من كل مرحلة بنموذج أو أكثر ليوضح الرؤيا التي ذهب إليها.

وفـــي نهايـــة كل فصل كانت الدراسة تخرج ببعض الملاحظات، التي ضمنتها خاتمتها.

وبعــد: فإنّــي أرجــع لــذوي الفضل فضلهم، بشكري وعظيم تقديري، لأســتاذي الأستاذ الدكتور: سامح الرواشدة، الذي ما توانى عن توجيهي لحظة بلحظة، وما بخل علي بعلم، أو كتاب، أو مشورة، ونبهني لكل صغيرة وكبيرة فــي رسالتي، صفات عرفناها فيه، منذ دخولنا مرحلة الدراسة الأولى جزاه الله عــنا خير الجزاء. ولا أنسى أن أواصل شكري منذ دراستي السابقة حتى الآن للأستاذ الدكتور: يحيى عبابنة، الذي كان دوماً الأستاذ والأخ الكبير المرشد، وما توانى عن تقديم العون يوماً، كما أتقدم بشكري للّجنة المناقشة على ما تكبدته من عناء السفر والقراءة، جزاهم الله عني خير الجزاء.

ولا أقول بعد هذا إلاّ أنني حاولت، أن أقدم شيئاً وإن كان بسيطاً، إلا أنه قــد يفــتح الطريق أمامي لدراسة أعمق وأشمل، ومن ثَمَّ فحسبي أني حاولت، واعــدة بأن آخذ بعين الرضا كل ملاحظات أساتذتي، وأن أفيدَ منها لعلي أصل لشيء يفيد منه غيري.

وبعد، فهذا جهدي أضعه بين أيديكم، آملة أن يلقى القبول والرضا بالقياس إلى نيتي الصادقة في إنجاز عمل هذا القبول، راجية من الله الرضا عن هدفي، ونيتي وعملي.

2.1 التمهيد

مدخل:

الأسطورة: نبذة تاريخية:

بــدت الأسطورة كأولى بواكير الخيال الإنساني المُبدع، وهي في أبسط تعريف لها مجموعة الحكايات المتوارثة منذ أقدم العهود الإنسانية[1]

وقد ارتبطت منذ عهد قديم بالفلسفة، مما دفع بعضهم إلى القول بأنّها: (ابـنة الفلسفة الطبيعية زوّقها الشعر بتمويهاته)[2]. وكلمة أسطورة تظهر في كتاب أرسطو(poetics) على أنها" حبكة الرواية"[3]ولعلّه قصد بها حكاية تُروى على لسان "الحيوانات" أو أنّها القصص غير المعقولة القائمة على التأمل والخيال غير المُبرمج بعكس التأمل الفلسفي المُنظّم[4].

ويــبدو أنّ أرســطو قصد إلى الحكمة التي تُقال على لسان الحيوانات لتقريب المثال ودليل ذلك ما ذهب إليه المختصون في الآداب القديمة حين رأوا أنّها "حكمة القدامى الخفيّة"[5]

---

(1) انظر أنس داوود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف- بيروت، ط3، 1992 ص19.
(2) ك، ك. راثقين، الأسطورة، ترجمة: صادق جعفر الخليلي، منشورات عويدات- بيروت، ط1، 1981، ص9.
(3) المصدر نفسه، ص9.
(4) قيس النوري الأساطير وعلم الأجناس، مطابع مؤسسة دار الكتب- بغداد، د.ط، 1981، ص10.
(5) ك.ك. راثقين، الأسطورة، ص9.

أمـــا إذا حاولنا تتبع أثر الأسطورة في كتابات الأوائل وتطبيقاتهم، فلا بد مـــن أن نُعرِّج على مكتبة التحليل النفسي، لنجد فرويد يدرسها من خلال تحليله لشخصية أوديب الأسطورية، فيرى تشابهاً في آليّة العمل بين الحلم والأسطورة، وهما عنده نتاج العمليّات النفسيَّة اللاشعوريّة[1].

وفي بحثنا عن خفاياها، نجد أنّ الباحثين قد اتفقوا على أنّ القصص والحكايات الأســطورية تختلف عن سائر الحكايات ظناً منهم أنّ الأساطير تُعبِّر عن وعي الجماعـــات الأساسي لذاتها، الأمر الذي يجعلها تؤدي دور الميثاق الذي ترتكز علـــيه الحـــياة الثقافية والاجتماعية للجماعات، وأكثر من ذلك أنّ الأساطير أو الميثولوجـــيا الخاصـــة بالجماعات، تعكس بناء حياتها الاجتماعية، وعلاقة هذا البناء بعالم الآلهة والقوى الغيبيّة[2].

مـــن هـــنا فالأسطورة ليست وليدةَ فكر فردي، بل إنّ الجماعة أو الفكر الجمعي لعصر ما، هو الذي أوجدها، ودليل ذلك هذه الديمومة التي تحياها.

وقـــد لعبـــت دوراً فكـــرياً واجتماعياً في حضارات من مثل الحضارة المصـــرية القديمة وحضارة اليونان والرومان والصين وغيرها، وكان لها أثر بارز في آداب تلك الأمم، وكُتبت في عصور وحضارات مختلفة[3].

1.2.1 الأسطورة:المفهوم والوظيفة:

حملت الأسطورة منذ بداية دراستها على أيدي الباحثين والنقاد تعريفات كثيرة ومتعددة، تناولت جانباً أو أكثر، ولكنّها على ما يبدو من هذه التعريفات لم تشمل المعنى الحقيقي وظلَّت تلك الدراسات تحاول جاهدة أن تتبيَّن معناها لا من خـــلال ما تحمله فحسب، وإنما من خلال ما يحيط بها من معان تكاد تتشابه في شيء أو أكثر.

---

[1] المصدر نفسه، ص10، وما بعدها.

[2] انظر سيد القمني، الأسطورة والتراث، سينا للنشر-القاهرة، ط2- 1993، ص19- 20.

[3] قيس النوري، الأساطير وعلم الأجناس، ص10.

وهذا أغوسطين يحسّ صعوبة في تعريف الأسطورة حين يقول:" ما هي الأسطورة؟ إنّني أعرف جيداً ما هي، بشرط ألاّ يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سُئلت وأردتُ الجواب، فسوف يعتريني التلكؤ"[1]

من هنا نلحظ صعوبة التحديد الدقيق للأسطورة، ولا يعني هذا أننا سنعمم تعــريفها، ولكنّنا سنحاول جاهدين إنعام النظر في أكثر هذه التعاريف شمولية، ولعلّنا نحتاج في ذلك إلى جمع أكثر من رأي.

وردت هذه اللفظة "الأسطورة" بالذات في القرآن الكريم في قوله تعالى: (وإِذَا تــتُلى علَــيهِم آياتُــنَا قَالوُاْ قَد سَمِعنَا لَو نَشاءُ لَقلْنَا مَثلَ هَذا إن هَذا إلا ّأساطيُر الأولّين)[2] وهي بهذا المعنى: "الحديث الذي لا أصل له"[3]

ولا يشمل هذا المعنى معنى الأسطورة التي سنتناولها بالبحث فالمعاجم الحديثة تُعــرّف الأسطورة على أنّها محاولة متبصرة وخيالية؛ لتفسير الظواهر الحقيقية أو المفترضة التي تثير واضع الأسطورة[4]

ولــن أســبق نفســي إذا قلت إنّنا في هذا التعريف نلمح قولهم محاولة، ومحاولة عقليّة فيها إنعام للنظر وتبصر، وإن قالوا بأنّها خيالية، إلا أنّنا نعلم أنّ الخــيال أول الطــرق التــي تُوجد الإبداع. ونكاد نرى الكثيرين ممن كتبوا في الأسطورة يدورون في فلك هذا التعريف، وهذا ما سنلحظه لاحقاً.

وإذا حاولت أن أحصر دراسة الأسطورة من وجهة النظر الأدبية أجد أن (ت ـــ س إيليوت) قد اعتنى بها وذلك من منطلق شعوره القويّ نحو الماضي وبخاصـــة تقالــيد الماضي الأدبية والدينية، فالماضي لديه ذكرى لا تزال تحيا

---

(1) ك.ك. راثقين، الأسطورة، ص9، وانظر محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها وظواهرها، الشركة العالمية للكتاب- القاهرة، ط1، 1996، ص143.

(2) القرءن الكريم، سورة الانفال 8/31.

(3) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر- بيروت، ط1، 2000، مادة (سَطَرَ).

(4) انظر الأسطورة وعلم الاساطير، عن الموسوعة البريطانية، ترجمة:عبدالناصر محمد نوري عبدالقادر، دار الشؤون الثقافية العامة" آفاق عربية"- بغداد، د.ط، د.ت، ص7- 8.

وتنعكس بشكل قويّ في الأحداث الحاضرة، فالميثولوجيا في نظره تتخطى الزمن[1]

وسنلمح هذا التأثير أو ما يسمى بالتأثير الإليوتي في شعرنا العربي الحديث بشكل كبير وقد أشار إحسان عباس إلى أنَّ من أبرز أسباب دخول الأسطورة إلى الشعر العربي الحديث محاكاة الشعر الغربي الذي اتخذ الأسطورة منذ القديم سداه ولحمته[2] كذلك بيّن أحمد كمال زكي وأسعد رزوق وغيرهم أهمية تأثير إليوت وخصوا قصيدته" الأرض اليباب" بمنزلة رفيعة مميزة لأنها تعد لدى الكثيرين من قِبَل النَظّم الرفيع الذي تستخدم فيه عناصر عديدة من بينها أساطير شتى الشعوب.[3]

زيادة على ما ذُكر من تأثير إليوت في شعراء الحداثة نجد التأثير الأوروبي بشكل عام، بارزاً في هذا الشعر وسنعرض لنماذج من هذا التأثير. كذلك نجد عوامل أخرى ساهمت في دفع الأسطورة لتتبوأ هذه المكانة في الشعر منها تلك الجاذبية الخاصة التي تحملها، فهي تُعين على تصور واضح لحركة التطور في الحياة الإنسانية.

ومن الناحية الفنية فالأسطورة تُسعف الشاعر في الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر، والربط بين الماضي والحاضر، والتوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية، وتنقذ القصيدة من الغنائية المحض وتساعد على التنويع في أشكال التركيب والبناء[4]

ولعلي سبقت نفسي مرة أخرى ولكن أليس من الملاحظ أننا ندور في فلك تعريفات سابقة قال بها فرويد وغيره، أو تعريفات لاحقة سيقول بها آخرون، لا أظن هذا يعيب بقدر ما يعطي من ربط بين الفكر ومنظومة هذه الآراء المتعددة.

---

[1] انظر إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر- دار الشروق- عمان، ط3، 2001، ص128- 129.

[2] المصدر السابق نفسه، ص 128.

[3] انظر أحمد كمال زكي، الأساطير، المكتبة الثقافية، القاهرة، د. ط، 1985، ص86 وانظر أسعد رزوق. الأسطورة في الشعر المعاصر (الشعراء التموزيون)، منشورات مجلة آفاق- بيروت- ط1، 1959، ص9- 10.

[4] محمد شاهين، الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ودار الفارس للنشر والتوزيع- عمان، ط1، 1996، ص15.

وعليه فلا بد قبل كل شيء من تأكيد على أن الأساطير تختلف اختلافاً بيناً فيما بينها من الناحية المورفولوجية، ومن ناحية وظيفتها الاجتماعية وهذا ما قال به (كيرك)[1]

إلا أن أشهر التعريفات التي تَشيع بين الدارسين في هذا العصر، تعريف الأسطورة البنيوية، الذي تبناه علماء الأنثروبولوجيا، ومفاده أنَّ الأسطورة عقلانية تفوق العقل، ويرى هؤلاء أمثال:(ليفي شتراوس، ورولان بارت، وجان بياجي، وإدموند ليش، ومالينوسكي ودوركهايم، وماوس)، أنَّ بالإمكان التعرف إلى الأسطورة من خلال دراسة العلاقات الوظيفية التي تربط أفراد المجتمع وفئاته، لا من خلال الرأي القائل إن الأسطورة أمر نظري مجرد[2].

2.2.1 الأسطورة والشعر:

العلاقة بين الأسطورة والشعر والشاعر، علاقة ترشح لهذا الاستعمال كما ذكر عز الدين إسماعيل[3]. وفي مقولتي كل من مارك شوور وريتشارد تشيز تأكيد على ذلك على الرغم من الاختلاف الظاهري للمقولتين، فالأول يرى: "أن الأسطورة أساس لا غنى للشعر عنه" والثاني يقول:" الشعر أساس لا غنى للأسطورة عنه"[4] وهذا يؤكد مدى تداخل العلاقة بينهما. وتجمع العلاقة بين الشاعر والأسطورة لأن كلاً منهما يحمل معاناة قد تقترب بشكل أو بآخر من بعضها.

أما إليكسي لوسيف الذي يُعد آخر الفلاسفة لما قدمه من قضايا فلسفية غنية، فيرى أنَّ الأسطورة ليست نتاجاً شعرياً وإن اتفق مع الأسطورة في بعض جوانبها، فهو كلمة والأسطورة كذلك وكلاهما مُعبر وكلاهما أيضاً فيه تعبير حيوي مُلهَم، فكل صيغة شعرية هي دائماً في نظره، شيء ما مُوحَى به، وهي دائماً حياة مرئية من الداخل. الشعر يقدم ذلك "الداخلي" الذي يكون بطريقة ما

---

(1) انظر المصدر نفسه، ص15.
(2) المصدر السابق، ص15- 16.
(3) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب العربي- القاهرة، ط3، 1967، ص230.
(4) عبدالرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة- الكويت، مارس، 2002، ص49.

حياً، والذي على حسب لوسيف يملك روحاً حية، ويتنفس وعياً، وعقلاً، وثقافة، وكــل فن هو كذلك. إلا أنه يرى في غمرة كل هذا أن الواقع الأسطوري واقع حقيقي، مادي، جسدي. ويورد لذلك مثالاً وهو سِمة الانفصال فهو يرى بأن الذي يستمع لنص شعري على خشبة المسرح ويشاهد حريقاً لا يحرك ساكناً لإطفائه، لأنه يراه نصاً تمثيلياً، أي أنَّ الفن يعيش على متعة لا تعنيه، ومن ثمَّ فإن الفن أو الشعر يتسمان بانفصال ما، يسحب الأشياء من دفق الظواهر الحياتية، ويحولها إلـــى موضوعات ذات أهمية. وكذلك فإن درجة ما من الانفصال على وفق ما يـــرى ســـمة الميثولوجيا أيضاً، إنما هنا في وسط الانفصال يمر الحد الأساسي الفاصـــل بيـــن الميثولوجيا والشعر. فيكون الانفصال الأسطوري انفصالاً عن المعـــنى لا كمـــا هـــو فـــي الشـــعر انفصال عن الواقعة، فهو يرى أن النص الأسطوري لا يجعلك تقف مكتوف اليدين عند رؤية حريق ينشب[1] إنَّ إليكسي لوسيف في غمرة عزله للأسطورة عن كل ما من شأنه أن يرتبط بشكل أو بآخر بهـــا، ليؤكد على أن الميثولوجيا هي نتاج النفس البشرية الطبيعي وهي ظاهرة اجتماعية طبيعية، وهي ليست بنية علمية، ولا حتى علمية بدائية، إنما هي علاقة حية ذاتية موضوعية متبادلة، تتضمن في ذاتها حقيقة خارج علمية خاصة بها، حقـــيقة أسطورية خالصة[2]. ولوسيف المعجب بالأسطورة وآلياتها يؤكد هنا أنَّ الأســـطورة بالرغم من ارتباطها بغيرها من الأدوات فإنّ لها خصوصية تفوقها جمـــيعاً، ونحن إذ نورد هذا الرأي فذلك لنجعله عوناً في محاولة دراسة بعض الآراء التي ربطت بين الأسطورة وغيرها.

وبالنســـبة للـــبعد المعرفـــي الأسطوري في الشعر العربي، فقد ظلَّ أحد الـــروافد الثقافية لشاعر الحداثة، وكان في جزء منه مُستمداً من التراث العربي للشـــاعر، والجـــزء الآخر تلقاه عن طريق التأثر بثقافات أخرى. بالنسبة للتأثر

---

(1) انظر إليكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، ترجمة: منذر بدر حلوم، دار الحوار للنشر- سوريا، ط1-2000، ص111-112.

(2) المصدر نفسه، ص15 -16.

بالآخــر الغربـــي فقــد أشرنا إليه آنفاً، أما التأثير العربي فنلحظه في الحكايات الشعبية من مثل ألف ليلة وليلة وغيرها ولعلّنا لا نستطيع الجزم بأنّها أثر عربي بحت، أو أنها أسطورة بحتة.

وإذا نظرنا إلى وضع الأسطورة في الشعر العربي بعد 1950 عنه قبل هــذا العــام، فأننا نجد اختلافاً للدرجة التي نسميه فيما بعد الخمسينيات (اتجاهاً أســطورياً) قويــاً، وإذا تساءلنا عن سبب هذا الاختلاف فسنجد إجابات عديدة تقترب من الحقيقة أو تبتعد عنها، فالشاعر العربي أحسَّ أنَّه بحاجة إلى التغيير، أو الإيحاء وهذا ما جعله يغرق في الرمزيّة ومن ثم الإبهام، وهناك من رأى فيه الرغــبة في التقليد، أو محاولة العربي للابتعاد عن واقعه المرير، والرغبة في مجــاراة الغربـــي المسيطر. إلى غير هذا من أسباب ستتضح في دراستنا لهذا الشعر، كما رآه النقاد.

وإذا أردت أن أكون أكثر دقة أقول: إنَّ المشكلة التي كانت تؤرق الشاعر هـــي البحــث عن الذات وتعيين هوية الذات الحضارية، إنها بشكل أدق مشكلة تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكيانية الكبرى وإيجاد القيم التي يتحتم على هذه الذات، أو يجدر بها أن تعتنقها أو تتبناها[1]. يتضح هنا أنَّ العربي أراد أن يجــد لنفسه مكاناً بين هذه الوجوه وهو الذي ملّ رتابة القديم الذي لم يعد يلبي حاجاته النفسية قبل كل شيء.

ويـــتخذ الفنان الأسطورة مادة له ليرقى في إبداعه إلى درجة المتولّد عن اللاوعـــي الجماعـــي التي تفوق في عمقها وبعدها درجة الوعي الشخصي التي تحصرنا في زمان ومكان معينيّن[2].

ومـــا قاله شاهين سابقاً، هو نتاج مدرسة التحليل النفسي متمثلة، بفرويد ومـــن بعده يونج، وكان هذا في صميم ما جاء به يونج نفسه، عندما أورد رأيه عـــن الشعر المتولِّد عن اللاوعي الجماعي فهو يرى بأن الشعر العظيم ينبع في

---

[1] انظر عبد الرحمن محمود القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص49.
[2] محمد شاهين، الأدب والأسطورة، ص20.

قوته من حياة البشرية، وعندما يصبح اللاوعي الجماعي تجربة حيَّة تُطل على نظرة واعية للعصر؛ فإن هذا العمل في حدّ ذاته يصبح عملاً خلّاقاً له أهميَّة في حقبة زمنية كاملة[1].

ويمكـــن القـــول أيضاً إنّ الأسطورة ليست بِدعة أو وهماً أو فنتازيا من صـــنع الخـــيال، ولكنّها مقولة منطقية، أي أنّها قبل كل شيء مقولة جدلية عن الإدراك والوجود عامة.[2]

وأتـــناول هنا الأسطورة وفق القضايا التي ستطرحها الدراسة في تناولها لجهـــد الـــنقاد العـــرب المحدثيـــن في دراستهم للشعر المعاصر المُتكئ على الأســـطورة، كالأســـطورة والفكـــر، والأسطورة والواقع، والأسطورة والرؤى الجمالية، والأسطورة والرمز:

1.2.2.1 الأسطورة والفكر:

ارتبطـــت الأسطورة بفكر الإنسان عبر عصوره الممتدة ، ومثلت بذلك مجمـــوع التغـــيرات الفكـــرية التي عايشها، فكانت بدائية في نظرتها للحياة في مرحلتها الأولى وتطورت مع تطور هذه البدائية وقد ظن بعضهم في رؤيتهم لها ومـــن خـــلال اعـــتمادها على الخيال، أنها تشكل مرحلة التفكير الإنساني في محاولته لإدراك عالمه المحيط [3].

وهـــناك من أبعدها عن هذا الفكر، أي الفكر الذي يحمل القصديَّة، فرآها بعيدة كل البعد عما أسماه بالخيال العلمي ، أي أنها في جميع مراحلها لا تمارس إلا الخـــيال بمـــا يعرف عنه من بعد عن العلمية[4]. وجاءت الدراسات الحديثة لتثبت علمية هذه الأسطورة ومدى ارتباطها بالعقل البشري، ونجد الأسطورة من هـــذا المنطلق معبرة عن رؤية الشاعر للوجود والأحداث، فهو يستمدها ليخدم رؤياه الفكرية في جانب مع عدم إنكاره للجوانب الأخرى التي تساهم في صنع

---

(1) انظر فرويد، إدلر، يونج...، مدارس التحليل النفسي، منشورات وزارة الثقافة- دمشق، د. ط 1992، ص6.
(2) إليكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، ص 113.
(3) غزوان احمد علي، الأسطورة بين الدين والفكر والشعر المعاصر، الموقف الأدبي، ع368، السنة 31، 2001، ص60.
(4) انظر أنس داوود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص 43.

الأســـطورة، كالمظهر الجمالي وغيره . وقد أحسّ الشاعر المعاصر أهميَّة هذه الأساطير في التعبير عن رؤاه وأحلامه، إلى جانب ظنه بمصداقيتها وبما تمثله مــن دلـــيل على ما تؤول إليه أحوال البشر عبر عصورها الممتدة، وإن كان بعضهم يرى أنَّ رمزيتها تحمل قناعا للتخفي خلفه ، إلا أنّ الهدف الجمالي في هذا الجانب هو الغالب. هذا وقد عاش الوطن العربي فترات مختلفة نستطيع أن نراها في مجملها خليطاً من الثورة والانتكاس، والحلم والفشل، الذي وجد المثقف العربـــي نفسه في خضمه فبحث في عوالم الغيب عمّا يحقق له ذلك التوازن أو التصــــالح مـــع نفســـه ومع الآخرين. فوجد في أسطورتي:"عشتار" و"أدونيس" وغيرهما من أساطير البعث صورة تتحقق فيها أحلامه في البعث والثورة وإن كانت بعض هذه الأساطير تخرج عن مدلولها الحقيقي، لتحقق انزياحاً يكون في بعضه دليلاً آخر على عدم التوازن الذي يحياه العربي، أو دليلاً على رغبته في خلـــق أســـطورة مضادة؛ لأسبابه العديدة التي نحسُها أكثر مما نستطيع كتابتها، وفي هذا يقول جوزيف هندرسون:" وكقاعدة عامة يمكن القول إنّ الحاجة لرموز الـــبطولة إنما تبرز حين تكون الذات بحاجة إلى تقويم وتدعيم، أي حين يكون العقـــل الواعـــي بحاجة إلى العون في مهمة ما، ليس باستطاعته إنجازها دون عون، أو دون الاعتماد على مصادر القوة الكافية في ساحة اللاوعي"[1]

هذا وقد يتخذ من أساطير التدمير والفشل كأسطورة " أورفيوس" وغيرها، صوراً متعددة، على أهمية بذل الجهد أو عن التعبير عن النهاية الأليمة، إلى أن يصـــل إلـــى خلـــق أسطورته، أو الخلط بين أساطيره، والأساطير المستقاة من التراث، ليُعبر عن حالة التيه التي يحياها.

ومن هنا فقد تكون الأسطورة كما يراها ميشيل زيرافا بذاتها أول محاولة للإجابة عن أسئلة عامة تتعلق بالعالم، طرحها العقل الإنساني منذ اقدم العصور

---

(1) مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة، د. ط، 1998، ص73.

البدائية، ولا تزال تشغله حتى هذه الساعة الأخيرة من وجود الإنسان[1]. وقد ارتبطت الأسطورة بالفلسفة لتعبر بصورة أوضح عن هذا الفكر البشري. فهي لا تَقِلُّ في المهمة التي تطرحها على عاتق المُتقصّي فيها، عن المهمة التي تأخذها الفلسفة على عاتقها وإن كان مجالها أكثر اتساعا[2]. إنَّ ما هو مشترك بين البشر كما يرى مويرز تكشف عنه الأساطير، فهي حكايات عن بحثنا خلال العصور عن الحق والمعنى والدلالة، ونحن جميعاً بحاجة لأن نحكي قصتنا وأن نفهم حكايتنا، وعلينا جميعاً في غمرة هذا أيضاً أن نفهم الموت ، وأن نتعامل معه، ونحن بحاجة في عبورنا من الميلاد إلى الحياة، ثم إلى الموت، لأن يكون للحياة معنى، وأن نمس الخالد، ونكتشف من نحن.[3]

لقد عاش الإنسان فترات من إنعام النظر والتفكُّر، إلى أن هداه تفكيره لأن يبحث في عوالم الغيب عن مصيره، وأسباب حياته وموته، فوجد في الأساطير مثاله؛ لأنّها تعبر عن المعقول واللامعقول. الذي قالت به مدرسة التحليل النفسي، والذي عدته صورة أخرى للاوعي الذي يحياه الإنسان، فجعلت مراتب اللاوعي اثنتين، الأولى: اللاوعي الشخصي، أما الثانية فهي: مرحلة اللاوعي الجماعي، وهي المقصودة هنا، حيث تتوحد الرؤى والأحلام، وتصبح الأفكار معبرة عن الرؤيا الكلية للجماعة، فتكون أكثر مصداقية[4] وما رؤية فرويد لعقدة أوديب، التي رسمت تلك العلاقة بين الأب والابن من جانب والابن والأم من جانب آخر، التي تمثلت عنده بالمشاعر المكبوتة للطفل، لم تكن إلا كما رآها فروم رؤية للسلطة التي يستلهمها الابن من أبيه، ليحيا في إطارها، ومن

---

(1) ميشيل زيرافا، الأسطورة والرواية، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار- اللاذقية، ط1، 1985، ص5.
(2) المصدر نفسه، ص5.
(3) جوزيف كامبل، مع بيل مويرز، سلطان الأسطورة، تحرير: بني سوفلاور، ترجمة: بدر الدين، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة، د. ط، 2002، ص30-31.
(4) انظر فرويد مدارس التحليل النفسي، ص8.

ثـــمَّ، فهي تعبر عن كل سلطة متوازنة في حياة البشرية، لتعبر عن مدى القهر الإنساني أمام سلطة الذات وسلطة الآخر[1]

2.2.2.1 الأسطورة والواقع:

يــرى جــيمس فريــزر أنَّ الناس قد ظنوا في إحدى فترات التطور أن الوسائل لتجنب المصائب، هي في أيديهم، وأنهم يستطيعون أن يُعجلوا في سير الفصول، أو يُبطئوا منه بفعل السحر[2]

ومن ثمَّ، فإن عصر السحر شبيه بعصر العلم كما يرى، أو على الأصح يــرجع عصـــر العلم الذي يؤمن بوجود نظام دقيق للطبيعة إلى عصر السحر، ومعنى ذلك أن أساس الأسطورة كوني[3]

لذلك فالأسطورة في انتقالها عبر التاريخ من بقعة إلى بقعة، ومن جماعة إلى جماعة، كانت تسجل تاريخاً وتحفظ مشاهد وجدت حقيقة. ولعلّ الأسطورة كما يراها أحمد كمال زكي الصياغة الأولى للتاريخ والجغرافيا والاجتماع[4]

كيف لا يكون هذا والإنسان في أول تفسيره للموجودات كان يصدر عن فكر خيالي، إلى أن ثبت هذا الخيال في كثير من جوانبه.

ويشـــير أرنست كاسيرر إلى تلك العلاقة بين الأسطورة والواقع، قائلاً:" لأنـــنا لـــم نصادف تاريخياً أية حضارة كبيرة لم تخضع لجوانب أسطورية ولم تتشـــبع بهـــا، فهـــل يمكننا القول بأن كل هذه الحضارات المصرية والصينية والهندية واليونانية، ليست أكثر من أقنعة للغباء البدائي، وأن الأساطير تفتقر في صـــميمها إلـــى أية قيمة إيجابية أو مغزى" وانطلاقاً من هذا السؤال التاريخي راحـــت النظريات المختلفة تتنافس في خلال القرن التاسع عشر في تفسير سر الأسطورة، وكان الفلاسفة والشعراء الرومانتيكيون هم أول من شرب من كأس

---

(1) انظر أنس داوود، الأسطورة في الشعر...، ص17

(2) جيمس فريزر، أدونيس أو تموز، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط3، 1982 ص15.

(3) المصدر السابق، ص15.

(4) أحمد كمال زكي، الأساطير، ص53.

الأســطورة الســحرية، وأحسّــوا بأنه لا يمكن أن يظهر أيِ اختلاف حاد بين الأسطورة والواقع، أو يظهر أدنى انفصال بين الشعر والحقيقة.[1]

ولعــلّ مــا جاء به فريزر يؤكد هذه الحقيقة من كون الأسطورة والفكر الإنســاني مرتبطيــن ، فالإنسان الذي يقوم بطقوس سحرية لا يختلف من حيث المــبدأ عن أي عالم يقوم بإجراء تجربة فيزيائية أو كيميائية، في معمله، وعزا ذلك إلى مبدأ وجود نظام واطِّراد في الطبيعة[2]

كذلك قد تتحدد الأسطورة من خلال الواقع الاستلابي كمهرب من هذا الواقع، أو نقمة عليه، وقد تكون وطناً[3]

ومــع أنَّ الاتجاه الأسطوري على ما يرى أرنست فيشر يسجل في كثير من معانيه نقاطاً إيجابية من خلال محاولة تحريك الواقع وإعادة العامل الروحي إلــى علاقاتــه، إلا أنّ هذا الاتجاه ربما يكون بسبب عده غوصاً فيما هو قديم وبدائي، هروباً إلى اللامسؤولية[4]

3.2.2.1 الأسطورة والرؤى الجمالية:

ظلــت العلوم والمعارف في تاريخها الطويل تبحث عن الجمال لتجسده صــوراً وموســيقى وأشعاراً، ولم يكن الكلام في تعبيره واتصاله، إلا صورة أخــرى للــرؤية الإنســانية لقيمة الفن فيه، وفي هذا يشير مولر إلى أنّ الكلام الإنساني أفضل مرشد لدراسة الحضارة الإنسانية ومنها الأساطير، نظراً لما بين الأساطير واللغة من توافق، ومن ثمَّ فالأسطورة عنده ليست أكثر من ظلال قاتمة ألقتها الأسطورة على عالم الفكر الإنساني[5]وتتفق رؤية سبنسر مع وجهة النظر الســابقة، في كون الكلام الإنساني مجازياً في صميمه، وهو زاخر بالتشبيهات والاستعارات[6] كما أنَّ ثمة اندماجاً كاملاً بين الفن والأسطورة منذ كانت الحياة،

---

(1) ارنست كاسيرر، الدولة والأسطورة، مراجعة حسن طالب، مجلة الفكر العربي، بيروت، ع33، 34، 1983، ص186.
(2) جيمس فريزر، أدونيس، أو تموز، ص 16.
(3) عبدالرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص50.
(4) المصدر نفسه، ص 50
(5) أرنست كاسيرر، الدولة والأسطورة، ص187.
(6) المصدر نفسه، ص187.

يشـــهد بذلك أقدم النقوش ومُخلفات الفراعنة[1] وكذلك عدم استطاعتنا في معظم الدراسات المتناولة للأسطورة فصل بعضها عن بعضها الآخر.

وقـــد جـــاء ربط الأسطورة بالفن كأقوى الروابط، وربما عُدت الوظيفة الأولـــى للأســـطورة وظـــيفة فنـــية، ودليلهم أن قسماً كبيراً من الأعمال الفنية والشعرية ما هو إلا صياغة جديدة لأسطورة من الأساطير المُغرِقة في القدم[2]

4.2.2.1 الأسطورة والرمز:

ذهب كثيرون إلى ربط الأسطورة بالرمز، لأنّها تحمل في طياتها مغزى أو دلالة.

ونلحظ من هؤلاء الذين ربطوها بغيرها "جيمس فريزر" الذي يوائم بين اللفظتين فيقول:

الأســـطورة والرمز دون أن يفصلهما عن بعضهما، وتبعه في ذلك عدد من النقاد الغرب والعرب ، فهي عند لوسيف لا تكون على الإطلاق أخطوطة، ولا تكـــون مجـــازاً فحســـب، إنما هي، دائماً وقبل كل شيء رمز، وهي بعد صـــيرورتها إلـــى رمز يمكنها أن تتضمن طبقات أخطوطية ومجازية ورمزية معقدة[3]

فهـــل قوله هذا يعني أنّ الأسطورة في بدايتها لا تكون رمزاً، وإن كانت رمزاً، فلماذا لا نكتفي بأن نستبدل بها كلمة رمز، ولا نستخدم التسمية الأخرى "أسطورة"، إن الأسطورة تحمل الرمز، وقد يكون الأداة الأكثر قرباً للأسطورة ولكنّه على أي حال ليس هو روح الأسطورة نفسها.

ولـــن ندخل هنا في تفريعات التعريفات النفسية والاجتماعية للأسطورة، وسنترك هذا ليتضح من خلال دراسة النقاد للشعر العربي عبر مراحله المتعددة.

---

(1) أحمد كمال زكي، الأساطير، ص 55.

(2) غزوان أحمد علي، الأسطورة بين الدين والفكر...، ص61.

(3) إليكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، ص 115.

لقــد كــان للنقاد العرب المحدثين رأيٌ في دراسة الشعر العربي وفق التحليل الأســطوري، فمــنهم من رأى بأن لا جدوى من إسقاط آراء نقدية حديثة أو مســتقاة مــن وحي معارف ليست بالعربية على الشعر العربي القديم، كما هو الحــال في استخدام النظريات البنيوية وغيرها[1]. وهناك من أيَّد دراسة الشعر العربي في ضوء الفنون الحديثة ومنها دراسة الأسطورة، وأسموا ذلك بالدراسة الثانية للشعر العربي التي تجعله شعراً إنسانياً يتحدى العصور، ولسنا هنا معنيين بتفنــيد هذه الآراء وتبيّن مواطن قوتها وضعفها، نظراً لطبيعة الدراسة، إلا أننا نقول بضرورة إنعام النظر في شعرنا وتبيّن مواطن التأثر أو الأصالة فيه.

ودَرس الــنقاد العرب الأسطورة في الشعر العربي القديم، وعنوا عناية خاصة بالصورة، التي تعددت منابتها وحلت محل الكثير من النظريات البلاغية، والنقدية أيضاً، وقد ارتأيت تقسيم دراستهم وفق القضايا التي تناولوها، وإن كان بعضهم قد عرّج على قضايا متعددة، إلا أنّني سأتناول الأبرز منها.

3.1: المرأة والأسطورة:

ظلّت المرأة هاجس الشاعر الأكبر، سواء أكانت بصورتها المعروفة، أم كانت تحمل دلالة رمزية، وتطالعنا في هذا المجال دراسة نصرت عبد الرحمن الذي رأى بأن وراء الصور الدينية في وصف الجاهلي حياة ميثولوجية كاملة، وهــو يدرس الشعر الجاهلي من خلال المعتقدات الدينية الجاهلية، ومنها عبادة الشــمس والقمر والنجوم، فدراسة الصورة في الشعر الجاهلي تكون في ضوء الديــن، ومثاله على ذلك تشبيه المرأة بالشمس والغزالة والمها. ورأى أنّ وثنية الحياة الجاهلية تُعَرّفُنا أنَّ الدُمى والتماثيل تصاوير لربات قد عبدها الجاهليون [2]

إنَّ المحبوبة كما يراها صورة لطموحات الشاعر وأحلام روحه الخلاّقة التــي تمــنحه روح التعاطف البهيج مع العالم المحيط، حيث ينشط أو يشحب،

---

(1) منهم وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب - الكويت، 1996.

(2) نصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، عمان، ط2، 1992 ، ص25 وما بعدها

فتجعله نزيل الجنة، أو طريد الفردوس[1] كما يربط بين رحلة الشعراء الجاهليين وملحمة جلجامش البابلية، ففيهما ثور ووحش، وقد هال جلجامش فعبر الدروب وجــاب البحار لملاقاة الشمس ونيل الخلود منها، وهذا ما رآه الشاعر الجاهلي متمــثلاً بالطلل، فناح عليه وغنى للشمس التي لا تشيب أبداً[2] . يقودنا هذا إلى التســاؤل: هــل كان الإنسان في أي مكان ووفق أي ظروف ومعتقدات يخلق أســاطيره التــي تكاد تتشابه فيما بينها ليعبر عن مدى رغبته في الانعتاق من ظروف لم يستطع خلقها؟ وهل كان هذا محاولة لخلق شيء ظل يعجز في جميع مراحل حياته عن خلقه؟

يقــول: ك.ك: راثفين:" إنّ نظرية (يانك) عن الصور النمطية، أسلوب جدلي في النظر إلى المشكلة القديمة المستعصية، المتسائلة عن كيفية إمكان قيام مجتمعات متباعدة... بوضع قصص تكاد تتشابه إلى حد كبير... هل الأسطورة عالمــية أم لا، أو هــل أنّ(تكــرارها الأزلــي) حقيقي أم نسبي، وهل نواجه مــتماثلات... أم مجــرد تشابه مما يكون في العائلة الواحدة"[3]. نعود هنا مرة أخرى لنتساءل عن عالمية الأسطورة، وعن هذا التشابه بين الأساطير في عالمنا الممــتد، لمــاذا هــذا التشابه بين كثير من الأساطير، وما أسبابه، لعلها الرؤية الجماعــية التــي يحياها الإنسان والتي تنسبها مدرسة التحليل النفسي للاوعي الجماعــي، الــذي يأتي في درجة ثالثة بعد الوعي واللاوعي الشخصي، وهو المسؤول عن هذا[4]

ثــم يــتجاوز الباحــث ما ذهب إليه من ربط رحلة جلجامش والشاعر الجاهلي برحلة الباحث عن الخلود، إلى أن جعل مسار جلجامش مشابهاً لمسار

---

[1] حسنة عبد السميع، الرمز الفني والجمعي والأسطوري في شعر ذي الرمة، مجلة فصول، م14، ع2، 1995، ص59
[2] المصدر نفسه، ص26.
[3] ك.ك. رانفين، الأسطورة، ص 42.
[4] انظر المصدر نفسه، ص 37.

الجاهلي؛ لأنَّ الجاهلي اعتقد بوجوب الظفر بالخلود، وخال الصور المكرورة في الشعر الجاهلي معتقداً جاهلياً يمكن أن يسمى اليوم بالأساطير[1] .

لمــاذا، إذن، ونحــن نبحث عن أساطير الأمم ننكرها على الجاهلي؟ أو نعــتقد بكونهــا مستقاة من غيره، إن نظرة الشاعر الجاهلي الحائرة للقدر تكاد تجزم بخلقه لمثل هذه الأساطير. إلا أن هناك من يرى أن نصرت عبد الرحمن قــد أخضــع الشعر العربي قبل الإسلام لمشرحة النظرية الأوروبية، وذلك في اســتخدامه للصــور الفنية، متجاهلاً جهود العلماء المسلمين، ليبحث عن جهود علمــاء الغــرب[2]، لسنا نجد غُبناً للشعر العربي لو دُرس وفق معايير تُسمى بــالوافدة، علــى أن لا تطــال هذه المعايير روح هذا العصر، بل، تخدم هدفاً حقيقــياً، هــو إحــياؤه وبعثه من جديد، وإن من الظلم القول إن هذه المعارف جمــيعها مســتقاة، كذلك ينبغي الاعتراف بفضل الآخر في السبق. وترى ريتا عــوض أنّ نصرت عبد الرحمن قد نقل مبدأ الانعكاس من الواقع إلى المعتقد، فعد الشعر الجاهلي محاكاة للدين، بدلاً من أن يكون محاكاة للواقع، وكذلك نجد طغياناً للأحكام الانطباعية الجارفة على الدراسة، وذلك بتنميطه أسماء النساء في الشــعر الجاهلي، وجعل كل اسم يدل على صفة للمرأة، من مثل اتخاذ أي اسم يــدل على أم رمزاً لآلهة الحكمة[3] فلا يمكن أن تصل قصدية الشاعر في كل مكــان إلى هذا الحد من استنطاق الأسماء واستخدامها كرموز أسطورية، وإن كان هذا وارداً في أكثر من مكان. ويرى آخر أنَّ محاولة نصرت لتفسير ورود أسماء النساء في الشعر القديم مغامرة متعثرة، تقوم على رؤية انطباعية، لا تخلو من قسر للنصوص والتواء بها أحياناً كثيرة[4]

---

(1) نصرت عبد الرحمن، السابق، ص 28

(2) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي(موازنة وتطبيق) مطبعة المجمع العلمي العراقي- بغداد، د. ط، 1987، ص176-177.

(3) ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية،(الصورة الشعرية لدى امرئ القيس) دار الآداب- بيروت، ط1، 1992، ص23.

(4) عبد الفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دراسة نقدية، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع- بيروت، ط1، 1987، ص 158.

وكذلــك نجــد ناقداً آخر هو علي البطل يدرس الأسطورة وفق الاتجاه الدينـــي في الشعر القديم، فيربط الصورة بالأساطير ثم يربطها بالمعتقد الديني، وذلــك من خلال ارتباطها بصور نمطية ترتبط بالمتوارث العقلي الإنساني من الشعائر والأساطير.

ويحـــدد علـــي البطل الأصول الأسطورية للصورة بأنها كولادة الشعر، بسيطة تتعقد فيما بعد مع مرور الزمن[1]. أي أنها تبدأ من وعي بدائي ثم تتراكم المعلومـــات من خلال المشاهدة والتجربة، وتظل هكذا إلى أن تصبح ذات أثر نلمحـــه فـــيما بعد في كثير من الفنون. ونلحظ أيضاً أن علي البطل يربط سر الخصـــوبة في المرأة بسر الخصوبة في الأرض، ولذا عُبدت الأرض بوصفها أمـــاً. وهذا دليل آخر على رغبة الإنسان في البقاء وأن هذا البقاء يدعم من قبل الأرض التـــي تحـــتاج دومـــاً إلى الخصوبة، وفيما لو أجدبت فإن هناك قوى تتصارع فيما بينها، بعضها عدو والآخر صديق.

ويـــرى بعضهم أن علي البطل قد نهج طريق نصرت عبد الرحمن، في إهمالـــه للشعر من حيث هو شعر، وتعامل معه بوصفه انعكاساً للمعتقد الديني، فالشـــعراء لا يـــنقلون معتقداً أسطورياً؛ إنما يستلهمون عناصر بنية الأسطورة، يوظفونها على حسب أغراضهم الشعرية، أو يطوّعونها لتتلاءم مع ما يعبرون عـــنه من تجربة[2] إنهم يقطفون من ينابيع متعددة ما يخدم نصهم. وقد يكون ما جـــاء من أن المعتقد الديني لا يمكن أن تتحقق من خلاله دراسة واضحة للشعر صـــحيحة، إلا أنّ مـــا قـــيل حول الأساطير يدحض هذا الرأي، فهو يعتقد أن الأســـاطير تعلمـــك أنه بإمكانك الالتفات إلى الداخل، بحيث تبدأ في تلقي رسالة الـــرموز، وإذ تقـــرأ أساطير أقوام آخرين، وليس فقط أساطير ديانتك؛ لأنك قد تميل إلى تفسير ديانتك في حدود الوقائع، فإذا قرأت الأساطير الأخرى، فعندئذ

(1) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري(دراسة في أصولها وتطورها)، دار الأندلس - بيروت، ط3 ، 1983، ص15
(2) ريتا عوض، بنية القصيدة...، ص22-23.

تبدأ بتلقي الرسالة[1] إنه لا يدعو فقط لدراسة الأسطورة وفق المعتقد الديني، بل يريد أيضاً تفسير أساطيره الدينية وفق أساطير الديانات الأخرى.

وفي هذا، أي في النظرة للمرأة على أنها أم أو مهاة يلتقي علي البطل مع نصـــرت عـــبد الرحمن، إلا أنّ الأول يرى أنً العربي لم يكن صاحب حضارة زراعية ــ تنتمي للأرض بسر الخصوبة ــ لذا اتجه إلى الشمس في العبادة[2]

ويـــتجاوز علـــي الـــبطل كل هذا إلى الإشارة إلى فحوى الشعر نفسه، فوصف المرأة الحسي؛ أي وصف أجزاء من جسدها هو في نظره محور اهتمام نفســـي يقـــود إلى الكمال بصورة مثال، ولا يقصد الشاعر المتعة الحسّية، على الرغم من أن هذا الوصف قد يتصل بوظيفة الأمومة وقابلية الخصب التناسلي، وهي الوظيفة التي من أجلها عبدت المرأة[3].

مـــن هـــنا نرى أن المرأة، كما في حضارات كثيرة، ظلت محوراً يدور حوله الشاعر وغيره، ليكشف إلى جانبه سر الخلود، كيف لا؟ وهي التي تحمل سر هذا البقاء الذي ظل يبحث عنه. وفي هذا يعتقد كامل البصير أنّ علي البطل استمد من المدرسة السوريالية ومدرسة اللامعقول شطحاتها، في فهم اللغة، فهو عـــنده كنصـــرت عـــبد الرحمـــن، يجهل التراث البلاغي، ويلهث خلف علوم العـــرب[4].

إنـــنا نلمـــح من دراسة النقاد للمرأة على أنها صورة حيّة للموجودات، إحساس الشاعر القديم بحاجته الفنية لاتخاذ منحىً جديداً والاتكاء بواسطته على الـــدلالات المـــتعددة للصـــورة؛ لـــذا حلّت المرأة رمزاً يُكثف الدلالة ويُؤطر المضـــمون[5]. كذلـــك تظهر المرأة رمزاً للحياة يعكس حاجة الإنسان الأصيلة للأمان، في عالم لا يتصالح مع مخاوفه، وحيثما يظهر التوتر بين الخير والشر

---

(1) جوزيف كامبل مع بيل مويرز، سلطان الأسطورة، ص30-31.
(2) علي البطل، نفسه، ص16-17.
(3) المصدر نفسه.ص 18-20.
(4) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية، ص215
(5) رجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، (رؤية نقدية)، منشأة المعارف- الإسكندرية، د.ط، 1979، ص69.

والتجدد والفناء، يظهر رمز المرأة جامعاً في إهابه كل بواعث الحياة والموت، والحب والرغبة[1]

4.1: الحيوان والأسطورة:

ارتبطت بعض أسماء الحيوان بالرمز وحملت دلالات عديدة، تناول الباحثون هذه الأسماء بالدراسة، من خلال استخدام الشاعر لها، ومن هذه الدراسات دراسة أنور أبو سويلم بعنوان(الإبل في الشعر الجاهلي، دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث) يرى فيها أن العرب إلى جانب ظنهم أن الإبل تُشفي العِلل أو المسّ(الجنون) أو العَشا، فإنها أيضاً تَهدي من ضلَّ منهم في الفلاة. وكذلك يعتقد أنه في الفكر المثيولوجي(صانع الأساطير) يلتئم الرمز والمرموز إليه معاً، كما يلتئم الشيئان المتشابهان بحيث يغدو الواحد بديل الآخر، ومن الأمثال على التئام الرمز والمرموز إليه، معاملة اسم الشخص كجزء جوهري منه، وكأنه بديل له، واعتقدوا أن الميت سيستفيد من ناقته يوم الحشر، فيضرب بعضهم ناقة الميت بالنار[2] ومن ذلك قول: جريمة بن الأشيم الأسدي وقيل الفقعسي يُوصي ولده:

يا سعدُ إمّا أهلِكَنّ فإنّني أُوصيكَ إنّ أخا الوُصاة الأقربْ
لا تَترُكَنَّ أباكَ يَعثُرُ راجِلاً في الشرِّ يَضرَعُ لليَدينِ ويَنكَبْ[3]

إنها رفيقة الشاعر، بعد موته، تطرد عنه الوحدة، فهو يختارها دوناً عن سواها لتمثل رغبته في الاستمرار. وقد يلجأ في استخدام رمز الحيوان كمراجع تُعينه في تقييم الأنماط الإنسانية، أو كما يقول دالاس فأولي:" إنها تمثل باسم واحد عالماً روحياً وكائناً إنسانياً في آن معاً"[4]

---

(1) حسنة عبدالسميع، الرمز الفني والأسطوري، ص59.

(2) أنور ابو سويلم، الإبل في الشعر العربي الجاهلي (دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث، دار العلوم-الرياض، ط1، 1982، ص241 .

(3) جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، دارالعلم للملايين -بيروت، ط1، 1970، 129/6 . (البيت الثاني في المفصل مختلف، يمشي خلفهم...) وانظر المصدر نفسه، ص245.

(4) م . جوزلين- الصور الحيوانية في روايات كاثرين آن بورتر، من كتاب الأسطورة والرمز، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت،ط2، 1980 ،ص99.

واقع جديد يتواءم مع النفس البشرية، ويكون الشاعر الجاهلي بقصيدته كالساحر أو العـــابد الـــذي يواجـــه قدره ويعيد إلى نفسه الثقة في امتلاك الكون بالنظام التصوري الخاص، وتخرج القصيدة بدوافع روحية، وفكرية يقصد بها السيطرة على الكون، وهذا طابع أسطوري ينطلق منه الشاعر إلى تمثيل حاجاته الإنسانية بالصراع البطولي الذي يصوره مع ما يحيط به من تكرار الشاعر لصور بعينها ومحاولته صنع تمثال مقدس يباركه ضمير المجتمع، ويكون هذا التكرار المتناقل بيـــن الشعراء هو مدلول اللاشعور الجمعي، وهو الذي شكل صورة تحتاج إلى تفســـير وكأنها ضرب من الشعائر التي يؤديها المجتمع، أو كأنها لا تصدر عن عقل فردي بل عقل جماعي[1]

ومـــن هنا، فإنّ الطبيعة الإنسانية ليست مبنية على الفعل العام، وإنّ فيها مكاناً عميقاً لا ينفذ إليه الذهن، حيث تنام الوحوش العمياء وتستيقظ، وتتقاتل فيما بينها، وتقتات على الموت، فالعالم الإنساني أو الخلقي، يُخلق من الصراع الدائم مع القوى الحيوانية، التي هي داخل الفرد وحوله[2]

أمـــا صـــورة الثور الوحشي فقد ظن بعضهم أنها تحكي في عناصرها المـــتكررة، يمكـــن ربطها بإسطورة القمر المعروف باسم ثور، أو أنها تطور لترانـــيم وملاحم دينية تتصل بقدسية الثور[3]. ولا سيما إذا علمنا أن الثور هو البعل، وكان يُصَوَّر في المعتقدات القديمة على هيئة ثور، ولا سيما في الديانات الكنعانية، حيث يحتل بعل (الثور) مكانة مرموقة.

5.1: الطبيعة والأسطورة(المطر ـــ الطلل)

ظلـــت الطبيعة بما تحمل من خير أو شرّ عوالم مجهولة بالنسبة للشاعر الجاهلي، وظلّ يُغنيها لواعج قلبه، وإحساسه بالوجود، ومن هذه الدراسات التي ارتـــأت فـــي تطبيق المناهج النقدية الحديثة كالبنيوية طريقاً لفهم الشعر العربي

---

(1) محمد أحمد بريري، الليل والنهار في معلقة امرىء القيس (حاشية على قراءة ثانية) مجلة فصول، م14، ع2، 1995، ص31.
(2) م. جوزلين، الصورة الحيوانية، ص99.
(3) انظر علي البطل، الصورة في الشعر...، ص124، وانظر أحمد إسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، سينا للنشر- القاهرة، ط1، 1995، ص192.

القديم، دراسة كمال أبو ديب (الرؤى المقنعة) التي يرى فيها أنّ الأطلال(المكان) لا تُتناول في نص الشاعر لذاتها، بل من حيث التجسيد الرمزي الأعمق، دلالة لفاعلية الزمن: لزمنية الوجود ولعمليّة التغيير، التي تكشف هشاشة الكائن ومأساوية الشرط الإنساني[1] هل الأسطورة انزياح عن المعنى الظاهر، إن هناك من يرى أنّ الأساطير تعني بكل بساطة، ما تقول، على الرغم من أن الكثيرين لا يؤمنون بذلك، فهم يرون معنى آخر لكل معنى ظاهر وبذلك قد يحملون الأسطورة دلالات لا تحتملها[2]

إن الشاعر الجاهلي كغيره من الناس في أي عصر وأي زمان، أراد أن يبحث عن ذاته في غمرة هذه الحياة، فلم يجد أقرب من الكائنات الحيّة والصامتة طريقاً للتعبير عن هذه الذات، تماماً كما هو الآن، والأشياء من حوله هي التي تدفعه لكي يتعامل معها، ويخلق عالمه الخاص به من خلالها.

ويعود أبو ديب لتأكيد أنّ دراسة ماهية الطلل بالنسبة للشاعر، تُفصح عن روح المقاومة الكائنة في جوهر الموقف الإنساني، من الزمنية ومن عملية التغيُّر، كما تُفصح عن التجلي البنيوي، لهذه الروح في حركة مضادة، تنبعث في سياق الأطلال والدمار، صور الخصب والنمو[3]

إنّ نظرته للطلل تُعبرّ عن شعوره الخفي نحوه، وعن فعل الزمن فيه، كما تُعبرّ عن هذا الفعل في نفس الشاعر، فتبدو الموجودات معادلاً موضوعياً لذات الشاعر، وليست مجرد أشكال موجودة أمامه.

ويُوضح كمال أبو ديب الغايّة من دراسته للشعر الجاهلي، وهي نسف التصور الذي يستمد من الغرب مادته في وسم الحياة الجاهلية بالشعوب البدائية[4] مؤكداً أهمية دراسة هذا الشعر دراسة فاحصة ومدققة، فأسطورة

(1) كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة،(نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي) البنية والرؤيا، الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، د. ط،1986، ص321.

(2) انظر ك.ك، راثفين، الأسطورة، ص11.

(3) كمال أبو ديب، نفسه، ص23.

(4) المصدر نفسه، ص327.

الوقـوف علـى الأطـلال قـد قُبلت دون كبير عناء، ودون تساؤل مدقق عن سـلامتها، ويقترح استخدام التحليل البنيوي الذي يقتضي دراسة نقطتين: بروز الظاهـرة، واختفائها؛ ليعيد التساؤل عن أسباب اختفاء صورة الطلل في الرثاء، إن نـص الـرثاء علـى ما يرى؛ هو النص المُطلق؛ أي النص الذي يَنبع من إطلاقـية الموت، ومن اكتماله الفعلي، هو نص اليقين، ولا معنى فيه للنجاة من الموت[1].

في غمرة دفاع أبو ديب عن الشعر القديم نسي أنه يستخدم الرؤى الغربية فـي تحلـيله لهذه النصوص، بل إنه تعدى هذا في تحليله، ليذهب مع النظرية البنـيوية وتطبيقها على الشعر القديم إلى حد لا تقبله. يؤكد ذلك ما يراه من أن الشـاعر القديم يعرف متى يستخدم الطبيعة في خدمة ما يريد، وهو في كل هذا يصدر عن وعي عميق بحقيقة الموجودات، وحقيقة ما ترمي إليه أبعادها[2]. هذا وقد عرض حسن البنا عز الدين في دراسته للرؤى المقنعة عند أبي ديب، فوجد أنـه قـد تأثر ببعض نقاد الغرب ليبدو في تأثره صورة طبق الأصل عن أمثال ليفـي شـتراوس، وبـروب، على الرغم من أنه يدعي خلوص نظرته من أي تأثيـر[3].

ولا يبـتعد أنـور أبو سويلم في دراسته الأولى عن دراسته للمطر في الشعر الجاهلي، فهو يرى أنَّ الشعراء الجاهليين نظروا إلى المطر المنثور من عـالم الغيـب بإكبار وتقديس، فرأوا فيه مادة الحياة التي خلق منها كل شيء، وأُغرموا بمراقبته وملاحظته، فسهروا الليل وأرّقوا وشعروا بقدرته على إحياء الميت، فقدسوه وعبدوه[4]، وكذلك يأتي وصف المطر في الشعر الجاهلي ليُعبر عن حاجات الأرواح العطشى لرحمة السماء، وكثيراً ما يكون تعبيراً جماعياً عن

---

(1). نفسه، ص348.
(2). نفسه، ص 348- 349.
(3). حسن البنا عز الدين، في الرؤى المقنعة: نحو منهج بنيوي، في دراسة الشعر الجاهلي، مجلة فصول، م7، ع1-2، أكتوبر 1981، ص274-276.
(4) أنور ابو سويلم، المطر في الشعر الجاهلي، دار عمار- عمان، دار الجيل- بيروت، ط1، 1987، ص11

الرغبة في الطهر والنقاء والصفاء والقداسة، وهي رغبة تكون مستقلة عن الوعي الفردي الذاتي، وليست وليدة العلم والإرادة الواعية؛ إنما هي وليدة الحدس الجماعي، والشعور القومي، والخيال البدوي القبلي؛ لذلك يعتقد أن الموقف العاطفي العام في وصف المطر متوافق عند الشعراء الجاهليين؛ فالمعاني والصور والتراكيب والمشاهد والتعابير والصيغ والتشبيهات... لها حدود وأبعاد لا يكادون يتجاوزونها[1]

وكذلك يذهب إلى أنّ المطر لا يُولد إلا بعد إلقاح وإخصاب وتزاوج؛ رياح الصَبا الرقيقة أو الرياح الجنوبية المُخصبة، تُلَقح السحب العجفاء، فيمتلئ بطنها بالمطر، وتتم الولادة العسيرة بعد تعب ونصب وسهر وعذاب...، فيدر الضرع العظيم بروح الحياة، وتحلب الرياح السحاب حلباً، أو تمريه مرياً كما يحلب الأجير النوق، برفق وريث وتؤدة، يَبس لها حتى تدر عروق ضروعها، مدللاً على ذلك بأبيات لشعراء منهم امرؤ القيس حيث يقول:

أبَسَّت به الريح فاستقاهـا   وحلَّت عَزالَيهُ والجلـودا

راح تُمريه الصَبا ثم انتحى   فيه شؤبوب جنوبٍ منفجر[2]

ويتعدى أبو سويلم هذا إلى أن يُصور موقف الشاعر من المطر موقف التذلل والتضرع وموقف العشق والوجد، ويبحث في ثنايا الوقوف على الأطلال، منظر هذا المطر الذي يختلط فيه الواقعي بالرمزي أو بغيرهما[3].

ويظل الطلل يأخذ حيزاً من تفكير الشاعر والناقد على السواء، فالأول مرهون التفكير بهذا الشعور الجمعي، والثاني تتحدد رؤياه من خلال رؤيا الأول التي لا تكاد تتقطع في معظم النصوص.

أمّا مصطفى ناصف ففي دراسته لأثر الطلل على الشاعر العربي القديم يرى تداخل الطلل في صور الإنسان والحيوان، وتأتي تلك الصور إلى جانب

---

(1) المصدر نفسه، ص39.

(2) امرؤ القيس، الديوان، م2، ص679، وص682. وانظر أنور أبو سويلم، نفسه، ص58.

(3). أنور أبو سويلم، السابق، 56.

بعضـــها بعضـــاً كرموز باقية ومتجددة. وكأنها قوى تتعاون فيما بينها من أجل الكشــف عـــن أهمية صورة الطلل، كما تنتمي جميع الصور الجزئية إلى نظام واحد يبعث الطلل خلاله ويجدده، وتصبح صورة الطلل صورة حية لا تموت؛ لأنها تصبح ماضياً حاضراً، لا ينقطع ولا يفنى. أما صورة البكاء في الطلل فقد تغير مفهومها؛ أي ما يعنيه البكاء فلم يعد حزناً وهزيمة أمام الموت، بل أصبح يحمل النشاط والفاعلية والوظيفة الإيجابية، نحو قوة خفية تخدم الحياة المتجددة في صورة الطلل، ويبقى البكاء صورة تعين على فكرة البعث[1].

ونرى في المقدمة الطللية موقفاً عاماً ينطوي على تناقض؛ فالمكان الذي خـــلا من ساكنيه، ومن ثَمَّ أصبح بالتالي شديد الإيحاء، بمعنى الوحشة والعدم، يجسده النص بحيث ينير معنى الحياة والنمو والتجدد بصور مختلفة[2]

ويذهـــب في بحثه حول صورة الطلل إلى أبعد من ذلك، فصورة الطلل ترتـــبط عنده بفكرة الأم الولود التي ينبثق عنها أولاد كثيرون، كالأبقار والظباء والظعائـــن، وفي ذلك يبدو الطلل منبت ثقافة ووعي وإدراك وحاجة إلى تثبيت مركز الإنسان وسط الوجود كما هو مركز لجميع الصور الجزئية التي انبثقت عنه، ثم إن باقي الصور والاستعارات التي يوردها الشاعر حول الطلل، ما هي إلا رغبة في التعرض لمفهوم الصراع مع الوجود، كجلب الشاعر لصور الناقة والطـــير والنخيل، ومن هنا تأتي المغامرة المضمرة في نفس الشاعر عند بحثه عن أهدافه، أما الغموض في بعض الصور فهو حالة من حالات بحث الشاعر فـــي باطن الصورة التي تصنع له حلم المستقبل[3]. إن الشاعر وفي كل مراحل حـــياته، كان يُعاني ما سنسميه لاحقاً بالتيه، إنها مرحلة يمر بها الإنسان، حين يبلغ من المعرفة شيئاً ويظن نفسه تائهاً لا حول له.

---

(1) مصطفى ناصف، قراءة ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس ـ بيروت، د.ط، 1987م، ص45 وما بعدها.
(2) محمد أحمد بربيري، الليل والنهار..، ص20، وأنظر أحمد كمال زكي، الشعر العربي وملحمية الساميين، مجلة فصول، م14، ع2، 1995، ص7-16.
(3) مصطفى ناصف، السابق، ص47- 52.

وفـــي تحلــيله لصورة البطل في الشعر الجاهلي نلحظ ذلك الترابط في فكـــرته حـــول الطلـــل وحول صورة البطل نفسها، فصورة البطل هي صورة مـــتكررة، وتـــتكامل في ذهن الشاعر بانسجام دلالاتها التي تحيطها. كما أنه لا يخـــرج عـــن هذا في رؤيته لصور الخيل في نص الشاعر فهي أشبه بالرجل الكـــريم، فالخـــيل كريمة كالبحر، وهو مجاهد يضحي في سبيل الآخرين: إنه صبغة إنسانية مثالية، وهو البطل. وإلى جانب الخيل يرى ناصف صورة الناقة على أنها الأم، وحركة الشاعر الجاهلي في تصوير الناقة كما يرى ناصف هي حـــركة دائـــرة حـــول التشبيهات، وكثرة التشبيهات التي تدور حول الناقة هي أسلوب من طرفين، طرف فيه تكرار لملامح مشتركة في ذات التشبيهات التي ينتقـــيها الشـــاعر من مجتمعه، وطرف يحس الشاعر فيه بقوته التي سيقهر بها الطبيعة حوله[1].

هـــذا وقـــد قامت دراسات عديدة بدراسة البطل وصوَّرته كإله يحيا مع البشر، وعبَرت في صورته عن رغباتها وغضبها من صروف الحياة[2].

ومما سبق نلمح أن الشاعر على حسب ناصف مشغول بأن يستوعب في ذاكـــرته كـــل أشياء الجزيرة العربية، وأن يتذكر كل علاقاتها في مكان واحد وزمـــان واحد، فالماضي ليس جزءاً من الزمان الذي يأسى المرء على فقدانه؛ لكـــنه صور تتكامل في أذهان الشعراء بانسجام دلالاتها وتغذي بعضها الآخر، ويظـــل الطلل يأخذ حيزاً من تفكير الشاعر والناقد على السواء، فالأول مرهون التفكير بهذا الشعور الجمعي، والثاني تتحدد رؤياه من خلال رؤيا الأول التي لا تكاد تنقطع في معظم النصوص[3].

ويعتقد أن الشاعر في كل ما يصور يتعلم من الطبيعة فكرة يستعير فيها الأســـطورة بلقطـــة يصـــور خلالها الشبه بين صورة جزئية وأخرى. كما في

---

(1) المصدر نفسه، ص52، وانظر ص98-100.

(2) ينظر البطل في الأدب والأساطير، المعرفة، القاهرة، ط2، 1971. وسلمى الخضراء الجيوسي، البطل العربي المعاصر (الشخصية البطولية والضحية) مجلة الآداب، ع10، 1977، 125، ص74-77.

(3) مصطفى ناصف، السابق، ص 53-55.

استعارة الشاعر لعلاقة المطر بالناقة، التي تستدر السحاب نحو إنزال مائه، وهي مضطربة في سيرها تبحث عن المطر، وتبدو تلك الصورة صورة طقسية فيها تهيئة للأرض الظامئة، وحل لمشكلة قد واجهت الأرض وقد اشتركت الناقة في الحل[1].

والطلل كما يراه الشاعر هو الزمن ، وفي قول الشاعر إن له طللاً ينتمي إليه، إشارة إلى أن جذور الحياة عميقة[2]. وقد يغادر معناه ليتشكل عبر الخيال الجاهلــي، إلى قوة تتحكم بحياة الإنسان[3] وقد يشبه الشاعر ناقته بالقصر، الذي أُحكم بناؤه، وفي هذا تتضح رغبة الشاعر ببناء يقهر الطبيعة. ولا يبتعد ناصف برؤيــته عــن مجال التشبيهات، الذي لا تراه الدراسات الحديثة بالمجال الذي تُتناول من خلاله الأسطورة، يقول:" وهنا نرجع إلى نمط التشبيهات التي ذكرنا طــرفاً فــي مقام الأطلال... ففي معرض الناقة يتبدى للشاعر صورة إصلاح الــنخلة للتلقيح، بحيث ينبغي أن يتساقط الليف عنها، وإصلاح النخلة للتلقيح هو من وادي بناء القصر[4]

6.1: الرؤى الفنية للأبعاد الأسطورية:

إنــــا وفي كل الدراسات التي تتناول الشعر العربي القديم نلحظ بعداً فنياً وجمالياً، ذلك أن الشاعر كان يصدر في رؤيته الشعرية عن نفس تواقة للجمال.

ودراسة نصرت عبد الرحمن" الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب.." تــنحو هذا المنحى في نظرتها لأبعاد الموت والمنية عند هذا الشاعر، فيرى أن صور الموت تظهر لديه مرتبطة بالديانة الوثنية، ويحمل الموت معنى آخر غير المنية، ودليله قوله:

مَنَايا يُقَرِّبْنَ الحُتوفَ لأهلِها   جِهاراً ويَستمتِعنَ بالأَنَسِ الجَبْلِ[5]

---

(1). المصدر نفسه، ص55.

(2). نفسه، ص62، وانظر جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف- القاهرة، د. ط،1973، ص14، وص347.

(3) عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية معياراً نقدياً، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط1، 1987، ص212.

(4) مصطفى ناصف، نفسه، ص98.

(5) أبو ذؤيب الهذلي، ديوان الهذليين، الدار القومية للطباعة والنشر - بيروت نسخة مصورة، ط1، 1965، ص38

فالمنايا يُقربن الحتوف وليست هي الحتوف، وهي ذات ولها رسول، ولعلها كما يراها تحمل معنى الاستعارة[1]. وأظنه الأقرب، إذ قد يخرجها عن معناها، مع تأكيده أنها والموت شيء واحد.

والجاهلـــي عنده قد يعتقد أن أحد الأرباب يسبب الموت، تماماً كما كان البابليون يظنون وجود عالم للأموات تملكه ربة غليظة وقوية[2].

ويذهـــب مـــن خلال استقرائه لشعر أبي ذؤيب، إلى أننا قُبالة أسطورة هذلية، تشبه إلى حد بعيد أسطورة عِشتار البابلية، فكلا الأسطورتين لبس غلالة مـــن الواقع، فبدت أم عمرو امرأة من لحم ودم، تُحِب وتُحَب، كما بدت هَلوكاً تُبَدّلُ عُشّاقها، وعشتار وأم عمرو كلتاهما تمثل المطر المتصل بالخصب، إلا أن عشـــتار لا تمـــثل المطر وإنما تمثل خصب النبات والحيوان والإنسان، أمّا أم عمـــرو فتمـــثل المطر، ولا يظهر من شعر أبي ذؤيب أنها تمثل خصب النبات والحـــيوان، والـــذي يسقي المطر في الديانات الوثنية، هم أرباب ذكور، ولعلّ الشاعر أراد بصورة أم عمرو صورة الصنم ودّ. إلا أنه يعود مرة أخرى ليبحث عن تشابه آخر بين عشتار وأم عمرو، وهو أنّ كلاً منهما تمثل الحرب[3].

إنني لا أرى صورة مختلفة لعشتار عن أم عمرو، حتى لو قال إنّ تمثيل الخصب بعيد عنها؛ وذلك أنه قد يكون أراد ما يحمله المطر ولم يُصرح به. أمّا سِواع الاسم الآخر الذي استخدمه أبو ذؤيب فيرجعه الناقد إلى المعنى اللغوي، الذي يحمل معنى الإخصاب، ومن هنا يعتقد بالشبه الأقوى بينها وبين عشتار[4] ويتبدى الحب كأسطورة ، وتبدو المحبوبة كمعبودة، وهي أكثر من عشق مجسد،

---

(1) نصرت عبد الرحمن، الواقع والأسطورة في شعر أبي ذؤيب الهذلي الجاهلي، دار الفكر للنشر والتوزيع- عمان، د. ط 1985، ص179.

(2) المصدر نفسه، ص186.

(3) المصدر نفسه، ص 186.

(4) المصدر السابق، ص187.

إنهـــا قـــد تكـــون فكـــرة تُصـــنع لتعبر عن موقف سياسي أو فكر ما نحو هذا المجتمـــع[1].

أما ريتا عوض فترى أن البنى الصورية موجودة في اللاوعي الجمعي، وتـــرى ضرورة التعرف إلى المضمون الطقسي في كل فعل جمعي موجود في بنية الصورة التي يراد دراستها، وفي دراستها للشاعر امرئ ألقيس ألمحت إلى المغـــزى الذي تظهره الصورة المركبة عنده، وأطلقت على تلك الصورة اسم: الصـــورة العنقودية، وتعني لديها ولادة الصورة وانفتاحها على أعداد لا متناهية من دورات تولد الواحدة الأخرى[2].

وصورة الموت والانبعاث عند ريتا عوض هي صورة تتوالد في المعنى الأســـطوري، وهـــي لا تشكل مغزاها الأسطوري إلا بتشكيلها وحدة بنائية في القصـــيدة يمكـــن أن تـــتكرر فـــي صور أخرى، وهذا التكرار لصور الموت والانـــبعاث يظهر في صورة الخصب والتجدد للحياة، وكذلك يظهر في صورة العنفوان الجنسي الذي يمثله امرؤ ألقيس. فصورة العنفوان هذه عند الشاعر تمثل الطاقة الجنسية التي يجسدها الشاعر في صورة تساوي نظرته للوجود الإنساني الذي يريده، وأن تركيز الشاعر على هذه الطاقة التي تبعثها رموز صوره يخدم تصـــوره للوجـــود الشامل، وتلك تتصور كرؤيا أسطورية مطلقة للحياة مع ما يتبعها من تجربة ذاتية خاصة[3].

وصـــورة امرئ ألقيس هي صورة رئيسة تجعلها مركزاً لتوليد الصور، كما أنها تجعل صورة المرأة مركزاً يتكرر عند الشاعر في واقع ثقافي وتاريخي واجتماعي من جهة، وهي معادلة موضوعية للطبيعة من حوله من جهة أخرى، وكذلـــك فهـــي تـــرى أن صورة المرأة عند امرئ ألقيس هي الصورة المقابلة لـــرجولة الشـــاعر مـــن جهة ثالثة[4]. ويبحث عبد القادر الرباعي في الصورة

---

(1) أنظر هربرت س. غير شمن، السوريالية: الأسطورة والواقع، من كتاب الأسطورة والرمز، السابق، ص51-52.
(2) ريتا عوض، بنية القصيدة الجاهلية..، ص89.
(3) المصدر نفسه، ص91-102.
(4) نفسه، ص185-187.

الأسطورية ليكشف عن الدلالة الخاصة لعلاقاتها، ليرى أن الإنسان الجاهلي قد عـبد الكواكب وآمن بالسحر والخرافات، في تفكيره الوثني، وأن الجاهلي بذاك أدرك وجـوب حل قضاياه الوجودية، فلجأ إلى الأسطورة وهي القاعدة الروحية لـه، وقـد حققـت النظرة الأسطورية عند الجاهلي دورها؛ لأن عقلية الجاهلي تقـترب من عقلية البدائي من خلال إيمانها بحيوية الطبيعة التي أدرك الجاهلي أهميـتها. ورأى أن الشـعر والأسـطورة ينشآن من الحاجة الإنسانية نفسها، فالجاهلـي ينتصـر على واقعه من خلال قاعدة روحية تعد مركزاً للأسطورة، وهـذه القـاعدة تُعطـي قوة فكرية وجدانية فوق التجربة الواعية التي يعيشها الإنسان الجاهلي، ولا يتم هذا إلا من خلال الصورة. ولعل التكوين الأسطوري على حسب الناقد شأنه شأن التكوين التصويري[1]

فالشاعر الجاهلي حين يُشبه صورة الوشم بالطلل، يرى أن الطلل صورة تحقـق رمـزاً عاماً بمخزون اللاشعور الجمعي، فتظهر صورة تشبيهه بالوشم مرسومة على شكل يد إنسان، وهي صورة لما يظهر على اليد من الوشم، وقد تُذكـر بصورة الوشم على اليد أو الوجه أو الصدر. وقد اتسع الشاعر بصورة الوشم فساوى بين الكتابة والوشم والطلل، ومن هنا، فهو يشير إلى وجود عمل أبـدي فـوق المكان وعبر الزمان الذي يتحدث عنه الشاعر، فالطلل هو لحظة تـنويرية فـي زمـنه الوجودي[2] كذلك يرى الرباعي أن صورة الفرس عند الجاهلي تصور عقلية الشاعر الجاهلي، وأنها لا تخلو من طبيعة أسطورية، فمن خـلال صورة الفرس يقدم الشاعر صوراً بطولية، وهذه الصور توجد علاقات بيـن المكـان والطبـيعة حوله، وكذلك علاقات بين المكان والخبرة، والمكان والحكاية المروية. وهذه العلاقات يصنعها الشاعر من خلال علاقة الفرس بالنار أو الشـمس أو المكان حوله. ووراء كل علاقة من هذه العلاقات التي يصنعها

---

(1) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، (دراسة في النظرية والتطبيق)، مكتبة الكتاني - إربد-، ط2، 1995، ص 123-126.

(2) المصدر نفسه، ص132-134.

الشـــاعر غايـــة رمزية يبدع الشاعر خلالها صورته لتصبح لكل صورة نتيجة يقصـــدها الشـــاعر لذاتها؛ فصورة علاقة الفرس بالنار كناية عن النور والقوة، وصـــورة علاقـــة الفرس بالشمس كناية عن الآلهة المعبودة، أما صورة علاقة الفرس بالمكان فتأتي كناية عن أهمية الطلل [1].

وثمـــة دراســـة تـــرى أنّ الشـــعر العربي قبل الإسلام يجد أن الصور الأســـطورية في الشعر الجاهلي تشكل امتدادات أسطورية قد ضاعت أصولها، وبقـــي لديـــنا شـــيء من رموزها. فالأساطير التي دارت حول الحيوانات كان أبطالهـــا تلك الحيوانات التي اكتسبت صفات إنسانية يمكننا خلال تصويرها، أن معيـــناً للأســـطورة، ولعـــل ما يحيط بتلك الحيوانات من صور تأليّه وتقديس، وصور امتدت من حضارة سابقة، وظلت في أسطر الشعر الجاهلي، لعلها تكون مصـــدراً مـــن مصادر الوعي التاريخي للدلالات الدينية وشبه الأسطورية التي جسدها الشاعر في صوره شعراً[2].

والمـــرأة عـــنده هـــي مصـــدر الخصوبة واستمرار الحياة، وفي تكرر تصويرها اختزان للاشعور الجمعي الذي يستخدمه الشعراء رمزاً للطقس الذي يـــريدونه: كـــالوقوف علـــى الأطلال والاستسقاء والوشم. ونلحظ أن التشكيل الصوري للأسطورة في الشعر العربي يعود إلى علم البيان، فهي تتضمن التشبيه والاستعارة أو الكناية، فالفكر الأسطوري هو الذي يرسم الصورة ويحركها نحو تشـــكيل قصصـــي للقصـــة الأسطورية التي أخضعها الشعراء لأسلوب الحوار والصراع، فصنعوا لهم نسيج كيان من أخبار الأقدمين وأساطيرهم التي يعيشون معها[3].

مـــن كل ما سبق ندرك أن الشاعر الجاهلي قد يكون لديه الرؤيا الأولى للأسطورة والتي يسميها النقاد المحدثون اليوم بالإشارات، وذلك بناء على عقلية

---

(1) المصدر السابق ، ص138-141.
(2) احمد النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، سيناء للنشر- القاهرة، ط1، 1995، ص180.
(3) المصدر نفسه، ص254- 284، وص300-315.

الجاهلـــي. لكـــن قد يتساءل أحدهم لماذا إذن نعد الشعر الجاهلي شعراً ناضجاً، يحـــاول الشـــعراء بعدهم وفي فترات كثيرة أن يقلدوه، ما نقوله هو عن الفكرة نفســـها، فلو أن شاعراً من هؤلاء تنبه للأسطورة بشكلها الواعي، لتبعه في ذلك آخرون.

والطلل الذي يجده الشاعر لحظة تنويرية كما رأى بعضهم، هو في حقيقة الأمـــر محاولة لاستكناه االخبايا، أو المستقبل الذي لا يستطيع الشاعر أن يعبر إليه، لوجود تلك المسافات الفكرية بينهما.

كذلـــك نرى تقارباً جد كبيراً في نظرة هؤلاء النقاد وغيرهم ممن حاول دراسة الشعر الجاهلي وتبين مواطن التراث فيه، فتكاد آراؤهم تصب في قالب واحـــد هو عجز الجاهلي أمام قوى الطبيعة ومحاولته استكناه أسرارها والبحث عـــن الخلـــود بإيجاد الخصب الدائم سواء من خلال الرحلة أو الأرض التي قد تتحول إلى امرأة أوظعينة أو ما يشبهها.

وإذا حـــاول الـــنقاد المحدثون دراسة الشعر الجاهلي، وفق معايير النقد الحديث، وإذا وقف الكثيرون ممن يرون أن لا جدوى من ذلك في وجههم، فإنّ الشعر العربي القديم يظل بحاجة للتدقيق والفحص، نبحث فيه، ونحاول دراسته، وفق معايير وإن كانت تستقي في بعض رؤاها شيئاً من الغرب، إلا أن فيها ما قـــد ندعي أنه وحي خيال عربي قديم، لا سيما وأننا نؤمن أن العلوم والمعارف هي في حصيلتها نتاج صُنع في عصور متقدمة، واختلط بغيره، حتى لا نستطيع نسبته لصاحبه.

ولا بد أن ندرس شعرنا العربي المعاصر وفق هذه المعطيات، ونعترف زيادة على اعترافنا بحق كل واحد بالأسبقية، أن هناك إمكانية لوجود شيء شبيه بهـــذا فـــي تراثنا، على أن نبين مدى الاختلاف بينها وبين غيرها، فلا نعد كل تشبيه أو استعارة أو كناية من باب الأخذ بالأسطورة.

الفصل الثاني

الاتجاه النظري: في الدرس النقدي للشعر العربي الحديث

تعـــددت الدراسات التي تناولت الأسطورة، وكانت في بداياتها محاولات لتبيّن مواطن التأثر في أشعار الشعراء المعاصرين، ومن ثم اختلطت بغيرها من الأدوات. ولأنّ هذه الدراسات كثيرة ومتشابكة ارتأيت تقسيمها في هذا الفصل، علـــى حسب الفترة الزمنية التي كُتبت فيها، كالخمسينيات والستينيات وغيرها. وقـــد تقـــترب الكثـــير من وجهات النظر حول الأسطورة في فترة الخمسينيات والســـتينيات، تنظيراً وتطبيقاً، لذلك جمعتها معاً، كما فعلت الأمر نفسه، في كل فترتين من الفترات اللواتي تبعنها، ولا أدّعي خلوص هذه الفترات من بعض ما ذهبـــت إلـــيه، بمعنى أننا قد نجد تبايناً في الآراء، أو استباقاً لأحد نقاد فترة ما، علـــى غـــيره، وســـأورد كل هذا في حينه، إلا أنّني وجدت إطاراً عاماً، يظهر بوضوح، أو يختفي حتى لا تكاد ترى له، إلا خيالاً طفيفاً. ومن هنا ورغبة في تســـهيل الدراســـة، وقبل هذا رغبة في جمع أكثر من رأي، وتبيّن مدى تطور الـــنظرة للأســـطورة، قسّمتها إلى هذه المراحل، وكما قلت قد نجد امتداداً لفترة سابقة بكل ما تحمل من رؤى في نقد ناقد ما، وهذا طبيعي، في جانب، وإشارة إلـــى أبعـــاد أخرى في جانب آخر، وكل هذا ستجلوه الدراسة في حينه. ولعل أحدهم يقول بأنّها دراسة تاريخية، تبحث عن امتداد الأسطورة عبر تاريخ معين، أجـــل قد تكون في ظاهرها تاريخية، ولكنها إلى جانب حملها للسمات التاريخية لتلك الفترة، فإنها تحمل رؤى سياسية واجتماعية للفترة نفسها، بمعنى أنها تتناول أبعاد الأسطورة فكرياً وتاريخياً، إلى غير هذا من الأمور.

وقد اعتقدت بوجوب تسمية هذه المراحل، بأسماء أيضاً، كأن نسمي فترة الخمسينيات والستينيات بمرحلة البدايات، وفترة السبعينيات والثمانينيات بمرحلة الـــتطور، أي تطور النظرة النقدية للأسطورة، أما المرحلة الأخيرة وهي فترة التسعينيات إلى وقتنا الحالي، فأسميتها بمرحلة التشظي؛ أي تشظي الأسطورة ،

ولا يعني ما قلت أن هذا التقسيم لا يخلو من عيب، أو نقص، إلا أنَّه قد يكون أقرب إلى واقع الفكر النقدي للأسطورة الذي تطور في بعض المواطن، في حين ظـــل يراوح مكانه في مواطن أخرى متعددة. بمعنى أدق سوف تحاول الدراسة تتـــبع تقـــدم النظرة النقدية للأسطورة. تسير معها حيث سارت متطورة، وتقف حيث وقفت، لا تبغي شيئاً، إلا توضيح مفاهيم سبقت، أو التأكيد عليها، أو تجتر رؤىً، لا لشيء، إلاّ لتبني لها مكاناً، في هذا الصرح النقدي، الذي أثقلته الآراء، أعني الآراء بنوعيها ما كان له حضور وما لا طائل منه. والآن لتكون مرحلة البدايات، هي المرحلة الأولى التي نلج منها لعالم الأسطورة المشرق المظلم، في آن معاً.

1.2 مرحلة البدايات:

كمـــا ذكـــرت أحببـــت أن أطلق على هذه المرحلة مرحلة الخمسينيات والستينيات، بمرحلة البدايات مع العلم بأنَّ النظرة النقدية للأسطورة، بدأت قبل ذلـــك، وذلك لأنّها لم تتشكل، ولم تبرز كفكر نقدي إلا في هذه المرحلة. ولعلّها أفادت مما سبقها الشيء الكثير.

وقـــد نجد في مرحلة سابقة لهذه المرحلة، بؤراً تكاد تؤسس للأسطورة ، وإن لـــم تكن تتضح بجلاء. فها هو جبرا إبراهيم جبرا، أستاذ الأدب الإنجليزي فـــي بغداد، في هذه الفترة، يقوم بترجمة بعض الكتب، وأهمها الغصن الذهبي لفريـــزر، والذي يراه بعضهم، البدايات الأولى التي أوجدت ما يسمى بالشعراء التموزيين[1]، ونتاج جبرا النقدي يمتد إلى ما بعد مرحلة البدايات بكثير، ، فهو يـــرى أنَّ الأسطورة " وسيلة" الإنسان؛ للتأمل في الطبيعة وفهمها" . حتى غدت مع الزمن رموزاً لتجربة الإنسان الأولى للحياة، وأيضاً يرى ضرورة تضمينها والاســـتمداد من معانيها، واستخدامها هياكل داخلية، لأشكال جديدة، يقول:" لقد غـــدت الأساطير مع الزمن رموزاً لتجربة الإنسان الأولى للحياة، هذه التجربة

---

(1) انظر محسن جاسم الموسوي، مرجعيات نقد الشعر الحديث في الخمسينيات، مجلة فصول، م15، ع3، 1996، ص35-43.

الطويلة التي رسبت إلى أعماق اللاوعي الجماعي عند كل واحد منا"[1]. وكانت آراء جبرا النقدية بعد ذلك تحاول التقليل من أثر إليوت في الشعراء العرب المُحدثين، ولعله أقام رأيه هذا على اعتراف إليوت نفسه، بتأثره بكتاب جيمس فريزر، الغصن الذهبي، في كتابته لقصيدته " الأرض اليباب" وقد ذكرنا سابقاً، أن جبرا ترجمه للعربية، وكان ذلك في عام1957، وهذا العالم الأنثروبولوجي السير (جيمس فريزر)، مؤلف "الغصن الذهبي" قد أبدى اهتماماً استثنائياً، خاصاً بالديانات القديمة، وبآلهة وأساطير تموز، وبعل، وأدونيس، في سوريا الطبيعية، وبالأساطير والآلهة الإغريقية والرومانية، التي عدها من قبيل شعر الدين. يقول:" كان يعبد أدونيس الأقوام السامية، في وادي الرافدين وسوريا، ثم أخذ الإغريق عنهم عبادته...وكان اسم الإله الحقيقي "تموز" وما التسمية" أدونيس" إلاّ الكلمة السامية، ومعناها "السيد"، وهو لقب احترام كان يطلقه عليه عُبّاده"، ولعله حين ترجم هذا الكتاب واعتنى به، قد انطلق من قناعة مفادها أنَّ ثمة فائدة كبيرة تخص المشرق العربي، وتستثير اهتمام النقاد فيه[2].

وإذ يناقش جبرا الآراء التي تقول بتأثر الشعر العربي بإليوت، في شعره، ونقده، ويحاول أن لا يحصرها في هذا التأثر، إنما يرسم أبعاداً أخرى لهذا التأثير، ومثل هذا الأمر لا ينكره الكثيرون، فتأثر الشعراء لم يكن واحداً في كل الحالات، فما تناوله بدر شاكر السياب يختلف عما تناوله البياتي، مع العلم أنهم جميعاً، أيضاً ربما تأثروا بواحد دون سواه، ومع ذلك يختلف مدى هذا التأثر. وكل هذه الأمور سنعرضها في حينها[3]. هذا وقد استخدم جبرا مصطلحات نقدية، إلى جانب إطلاقه اسم الشعراء التموزيين الذي شاع وجعل معاصراً له، هو أسعد رزوق، يستخدم هذه التسمية في كتابه لاحقاً. هذه المصطلحات التي

---

(1) جبرا إبراهيم جبرا، الحرية والطوفان، (دراسات نقدية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1982، ص132-133، وانظر محسن جاسم، السابق، ص43.

(2) انظر جيمس فريزر، أدونيس أو تموز، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط3، 1982، ص18. وانظر محسن جاسم الموسوي، مرجعيات نفسه، ص45.

(3) للاستزادة انظر خلدون الشمعة، المثاقفة الإليوتية، مجلة فصول، م7، ع 1 -2، 1987، ص62-65.

تقترب من روح الأسطورة اقتراباً يكاد يجعل بعضهم يخلط بينها، لدرجة استخدام المصطلحات نفسها في المعنى الواحد، من هذه الاصطلاحات، اصطلاحا القناع، والرمز(1).

إذن فناقد كجبرا ، كان له باع كبير في الترجمة، لا بد أن يكون له الأثر ذاته، فيما يتعلق بالأسطورة، لا سيما أنّ الأسطورة كانت تجد لها مكاناً بارزاً في النقد الغربي، في تلك الفترة وما قبلها.

ونجد باحثة ثانية هي خزامى صبري تدرس في عام 1957، قصائد لأدونيس أسمتها (بقصائد أولى لأدونيس)، في مجلة شعر، وذلك في ربيع تلك السنة، وتقوم بدراسة أخرى في صيف ذلك العام نفسه أسمته:" قرارة الموجة" (لنازك الملائكة). نسبة إلى ديوان الشاعرة، الحامل لذات الاسم، وفي كلا الدراستين يتبيّن لنا بعض ملامح النظرة الحداثية في النقد، والتأثر بالنقد الغربي، فهي تشير في بداية دراستها لأدونيس، إلى المعاناة التي قد يعيشها الإنسان، ولا سيما الشاعر في تجربة الخلق، والإنسان المُرهف الحسّ، قد ينظر لعالمه وكأنّه طفولة دائمة، وتظهر له الحياة الاجتماعية ببؤسها وفقرها، كغول يريد الانقضاض عليه، والباحثة هنا تترسم أولى خطوات الفكرة القائلة بالأثر الاجتماعي في الأسطورة، وتمتد معاناة الإنسان من واقعه بما فيه من فقر ونبذ، لتصل إلى ما هو أعمق وهي حقيقة الخلق، ويبدو فيه الإنسان قلقاً، دائب البحث عن كنه عوالمه، متأرجحاً بين الشك واليقين.وتؤرّق هذا الإنسان فكرة الموت، وقد يتعالى عليها، أو تمتد لترتبط بفكرة أخرى، وهكذا تتشابك، نظرة الإنسان للحياة(2).

أما دراستها لنازك الملائكة فتأخذ اتجاهاً آخر، إذ ترى أنّ الإنسان قد ينكفئ على نفسه، لا لرفضه مواجهة المشكلة، وإنما لأنّه قد يرى في أعماقه

(1) انظر جبرا إبراهيم جبرا، الحرية والطوفان،ص10-15. وانظر إبراهيم خليل، جبرا إبراهيم جبرا(الأديب الناقد)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط 1، 2001 ، ص135-136.
(2) خزامى صبري، قصائد أولى لأدونيس، مجلة شعر، 1957، ص75 وما بعدها.

ثــورة إنسانية أعمق، ويبدو وجود أثر للخرافات في شعر كشعر نازك ، وكأنّ القوة الخفيَّة التي تظهر لتوقظ الأموات، هي تلك اليد التي يريدها الشاعر، لتوقظ الإنســان مــن غفلته، وتعيده إلى واقعه.[1] فالتجربة النقدية التي تقدمها خزامى صبري، وإن كانت قليلة في هذه المرحلة، إلا أنّ فيها الكثير من الإشارات التي فصّــلها مــن جاء بعدها.فهي تلحظ أهمية وجود قوة خارقة تعيد السكينة للنفس الإنســانية،كما تؤكــد على أنّ الإنسان قد تتبدل نظرته للحياة وفق الهموم التي يعيشها، ليشمل قهره، مواجهة الطبيعة بكل أبعادها. وما ذهبت إليه هو ما جاء به نورثروب فراي: من أنه في العالم الإلهي تكون العملية، أو الحركة المركزية هي الموت والولادة الثانية للإله، أو اختفاؤه وعودته، هذا النشاط الإلهي يتوحد أو يتوافق مع العملية الدائرية للطبيعة[2].

أمــا أســعد رزوق فكــان كــتابه من أوائل الكتب التي صدرت حول الأســطورة، وقــد يكون هو نفسه من أوائل الذين درسوا الأسطورة من وجهة النظر الفكرية والحضارية معاً. وكان لجبرا إبراهيم جبرا تأثير فيه، فيما يتعلق بتســمية الشعراء الذين درسهم في كتابه، بالشعراء التموزيين[3] ويتخذ رزوق نموذجــاً يعكس الاستعانة بالأسطورة هو قصيدة ت.س. إليوت"الأرض اليباب"، فهــي تُعــبر عن الجدب والجفاف اللذين تمثلهما الحضارة الحديثة بالنسبة إلى إليوت[4] وإذ يبدأ دراسته بقصيدة إليوت يؤكد أمرين:

أ: اهتمام النقاد بشعر إليوت، كطريق لدراسة الشعر العربي الحديث، وما يتبع ذلك من تأثر بآرائه، وما ذهب إليه.

ب: إظهار مدى تأثر الشعراء العرب بإليوت وقصيدته السابقة. ويــورد مــيزات شــعر إلــيوت، الــذي يجعلنا نقترب من فهم الشاعر العربي للأسطورة، أو هدفه من استخدامها. ومن هذه الميزات:

---

(1) خزامى صبري، قرارة الموجة لنازك الملائكة، مجلة شعر، 1957، ص91 وما بعدها.
(2) نورثروب فراي، نظرية الأساطير في النقد الأدبي، ترجمة: حنا عبود، دار المعارف- حمص، ط1، 1987، ص 57.
(3) اسعد رزوق، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، منشورات مجلة آفاق - بيروت، د. ط ،1959، ص9.
(4) المصدر نفسه، ص 9-10.

أ- الشعور القوي تجاه الماضي وبخاصة تقاليد الماضي الأدبية والدينية، ويـــتخذ هذا الميل في شعر إليوت اهتماماً بالأساطير والديانات القديمة وانكباباً علـــى الكنايات الأدبية الصعبة والغامضة، والماضي بالنسبة لإليوت ليس شيئاً ميـــتاً، بل هو ذكرى لا تزال تحيا وتنعكس بشكل قوي في الأحداث الحاضرة، والميثولوجـــيا في نظره تتخطى الزمان، إنه مولع بإدخال شخصيات تنتمي إلى تـــراث اليونان القديمة، مثل "تريزياس الأعمى"، إلى وسط معاصر؛ أو بإقامة المشابهات بين الأوضاع النموذجية والأوضاع المعاصرة، ويرتبط اهتمامه بآثار فريـــزر ويونـــج بهـــذا الولع أو الميل. كذلك فإليوت تفتنه الرموز الذهنية التي يسميها يونج بالنماذج، والنماذج أو الصور الأولية هي مفاهيم رمزية مشتركة بيـــن جمـــيع الـــناس، ولها علاقة بالمشاكلات الناشئة في بيئة الإنسان الطبيعية والاجتماعية. ويفترض الكثير من شعر إليوت معرفة بهذه النظريات، ولا يبلغ القـــارئ لشـــعره ذروة الـــتذوق والتمتع إلا بعد قراءته لكتابات يونج وفريزر وغيرهما كما يرى الناقد[1].

ويشـــير إلـــى أنّه من الضروري قبل دراسة الأسطورة التموزية في شعرنا المعاصـــر التوقف قليلاً عند الأساطير الساميّة، فلكل الشعوب ميثولوجيتها التي تفســـر بهـــا أموراً مثل أصل العالم والرجل والمرأة، وبزوغ الشمس وغيرها. فأسطورة تموز تمثل موت الحياة وبعثها كل سنة[2].

ولعلّ المشكلة التي تؤرق الشاعر حين يستخدم هذه الأسطورة هي مشكلة البحـــث عـــن الـــذات، وفي هذه المشكلة تتجلى أزمة هذه الذات وكأنها أزمة حضارية وأزمة كون[3].

ونظرته إلى تأثر الشعراء العرب بالأسطورة الإليوتية، لا تكفي كما يرى لتعليل افتتان الشعراء بالأسطورة، وإقبالهم على التنقيب في تراثهم عن الأساطير

---

(1) المصدر السابق، ص11-12.
(2) المصدر نفسه، ص 17.
(3) نفسه، ص21-22.

والرموز التي يمكن استخدامها في شعرهم، صحيح أنَّ الرمز التموزي هو من صـــلب تراثنا الحضاري في الشرق الأدنى، وله انعكاسات وتنويعات كثيرة في حياتـــنا وعاداتنا ومعتقداتنا، لكن هل تكون العودة إليه بمثابة تزاوج بين الشعر والـــتراث والمعـــتقدات السائدة؟ يتساءل رزوق، هل تكون كناية عن قفزة فوق الثغرة التي تفصل الحاضر والأمس القريب عن الماضي البعيد؟ لا شك عنده أنَّ الرمـــز التموزي، وإن كان بالإمكان تعيين بعض ظروف نشأته ومكانها، يعلو على الزمان والمكان وينعتق من جميع القيود المحلية والتاريخية والزمانية[1].

والشـــاعر المعاصر السائر عنده على النمط الإليوتي والواقع تحت تأثير المـــناخ الإليوتـــي – عن وعي أو عن غير وعي – يرمي إلى سد الثغرة التي تفصـــل بين عالم الخراب كما يراه، وبين العالم كما يريده ويتمناه أن يكون، أو كمـــا يتصـــوره، إذ تســـوده القـــيم والتقاليد التي يدعو لها ويعتقد بأنها طريق الخـــلاص؛ أي أن الشاعر يصور لنا العالم الأرذل ويغني العالم الأفضل عابراً من التصوير إلى الغناء على جسر الأسطورة والرمز[2].

كذلك يرى رزوق أن دواوين الشعر العربي المعاصر، لا تكاد تخلو من تعابير وألفاظ ورموز وتشابيه، واستعارات وصور وأساطير وخرافات وموسيقى ونغـــم..، تـــدل كلها على حالة ذهنية معينة، كمفردات مثل الحيرة و الحزن و الموت، إلى غير ذلك، مما يراه يطرق الأذن بضربات موسيقية، أبعد ما تكون عن الموسيقى الصاخبة التي ألفتها أسماعنا في الشعر القديم. فما نجده هنا تزاوج وثيق العرى بين الصورة والفكرة والنغم، ينقل إلى القارئ معاناة داخلية، تجيش بهـــا ذات الشاعر وتجهد نفسها في التعبير عنها برموز واستعارات، أو إفراغ مضمونها بقالب أسطورة تاريخية معروفة[3] وكأن الناقد هنا ينبهنا إلى هذه النقلة التي حدثت للشعر، فلم يعد الشعر تزييناً، أو محاولة للتعبير عن مشاعر الشاعر

---

(1) المصدر السابق، ص 108.
(2) المصدر نفسه، ص120-121.
(3) نفسه، ص 22-23.

الذاتــية، بــل كأنّـــه بات خليطاً من مشاعر ذاتية وجماعية، تتحد فيها عناصر العمل، لتصل إلى رؤية أعمق، مرتكزاً إلى جانب الفكرة، على العالم المحيط بها من تنغيم، وغرابة، ليجعل للقارئ، مكانة في قراءة النص، واستشعاراً لأبعاده.

وفي هذا يقول رزوق:" هذا التزاوج قد ينقل القارئ المتعمق والمتذوق إلى مناخ تلك التجربة الذهني، ويحمله على مشاركة الشاعر تجاربه، تحت سقف نفســي واحــد"[1] ويطرح في هذه الرؤية تساؤلاً يقول فيه:" أيكون هذا الإيقاع الداخلي في موسيقى الشعر المعاصر مرتبطاً بــ "إيقاع العصر" على حد تعبير إلــيوت الذي يحقق هذا الربط في شعره، أم قد تكون هذه الحالة الذهنية مجرد مظهــر من مظاهر القلق الوجودي، الذي يعانيه الإنسان ويساور النفس ساعة تنصــب علــى التفكير بمصيرها، وساعة يقف الإنسان وجهاً لوجه أمام عبثية وجــوده؟ وهو قلق يعتري المرء إذ يشعر بفنائيته وعبثية الوجود، إذ يجابه هوّة المــوت والعدم واللاوجود. إنه بدون شك، قلقٌ وجودي.واعتباره كذلك صحيح إلى حد بعيد."[2]

مــن هنا نجد أنّه لم يكن يرى في الأسطورة تعبيراً عن فكر ثوري فقط كما قال بذلك أحد الباحثين[3]، إنما تعدت فكرته إلى ربطها؛ أي الأسطورة بهذه العوالم الخفيّة للشاعر، ثم إلى عدها قلقاً حضارياً، يُعبِّر عن قلق الإنسان الممتد عبر عصوره وأزمانه. وفي النهاية هو قلق ممتد ثوري على الحياة، وليس فقط علــى الوضع السياسي السائد، هل كان رزوق يقصد أنّ القوى جميعها تتعاضد في قهر هذا الإنسان، وتكون سلطة الأقدار سلطة أخرى تناصر سلطة الحكم في بــلاده. ولو أننا عدنا إلى الرأي الأول له، وهو ما قاله بالنسبة لأليوت، لوجدنا إليوت نفسه يشير إلى هذا البعد الحضاري في نظرة الشاعر، وفي هذا يقول:" لا أســتطيع أن أرى حقائق الميلاد والموت غريبة في حد ذاتها، إلا إذا كان لدينا

---

(1) المصدر السابق، ص23.
(2) المصدر نفسه، ص24.
(3) انظر عماد الخطيب، الأسطورة معياراً نقدياً، ص118.

تصور على نحو آخر يوضح مجيئنا إلى هذا العالم، وفراقنا له يقنعنا بأنه أكثر طبيعية"[1] إن إليوت هنا يربط بين الحاضر والماضي، وهو وإن كان يرى إيقاع العصر ومدى تأثيره، فإنَّه يرى كذلك امتداداً لمكانة التاريخ الإنساني في تاريخ العالم[2].

وضـــمن مجموعة التساؤلات التي يلقيها رزوق، يجيب عن بعضها، ويـــترك بعضها الآخر للمتلقي كي يسبر أغواره، تماماً كما هي الأسطورة، عوالم واضحة وأخرى كثيرة خفية، يتساءل عن كيفية تعليلنا ربط الأسطورة بالحياة والتجارب الحاضرة، وتجسيدها لكثير من القيم التي تنشد الاستقطاب بها والاستشراق نحوها، ليجيب بضرورة تقديم عدد من التعليلات لاستخدام الشعراء للأساطير، وأسطورة تموز على وجه الخصوص. ويذكر الناقد بأن جميع هذه التعليلات فيها الكثير من الصحة، وأن الحقيقة ليست احتكار واحدة منها مطلقـــاً[3].

هـــذا الـــذي ذهب إليه الناقد من تعدد أوجه الدلالة، تكاد جميع وجهات النظر، تسير في مساره، فلا نستطيع في نظرتنا للنقد العربي أن نرى، أو نتبنى وجهة نظر بعينها، فقد تكون غنية في ناحية، فقيرة في أخرى.

ومن هذه التعليلات ما أسماه أسعد رزوق **بالطقس والإيحاء**، إذ يرى فيه، أن ت .س. إليوت يلجأ إلى أسطورة تموز عن وعي حضاري بقيمتها الطقسية الإيحائـــية، وهـــذا نفســـه ما قال به جبرا إبراهيم جبرا، سابقاً، وما قدمه أسعد رزوق، منقولاً عن جبرا[4] ويوضح ذلك قائلاً:" ومعنى ذلك أن إليوت يعي قيمة الرمز التموزي من الوجهة الطقسية... والإيحائية"، وفي هذا يعيد رزوق القارئ

---

(1) ت. س. إليوت، فائدة الشعر وفائدة النقد، ترجمة: يوسف نور عوض، مراجعة: جعفر هادي حسن، دار القلم - بيروت، ط1، 1982، ص1.
(2) انظر المصدر نفسه، ص128.
(3) أسعد رزوق، الأسطورة في الشعر المعاصر، ص109.
(4) انظر جبرا إبراهيم جبرا، البئر المهجورة ليوسف الخال، مجلة شعر، ع 7-8، ، السنة2، 1958، ص41، وانظر، أسعد رزوق، نفسه، ص109.

للمادة التي أفاد منها إضافة إلى إليوت، والتي أفاد منها إليوت نفسه، كما أسلفنا، وهي كتابات فريزر حول طقوس أدونيس.

فالوجهـــة الطقسية على ما يرى الناقد توحي للشاعر والقارئ بكثير من المعانـــي الحـــيَّة المـــتجددة، إذ تستحضر في ذهنه نموذجاً من التجربة الفذّة، للمعضـــلات الكونية، التي ما زالت تواجه الإنسان، منذ بدأ يشعر تجاه الأشياء، ويثير التساؤلات حولها، وحول حياته وموته وبقائه وخلوده.

إلى جانب الطقس والإيحاء فإن من التعليلات ما أسماه **بالنجاة والتفاؤل**، وفيه يرى الناقد أن الرمز التموزي يتيح للإنسان نوعاً من الخلاص في النهاية، فكـــل رمـــوز الجدب واليباب والألم، تُطل في السياق الأخير على عالم يسوده الأمل والنور والفرح[1]. وكأن رزوق، ينظر إلى حال الإنسان، الذي يظل يؤمل نفسه بالوصول على الرغم من أنه يرى الكثير من الصعاب، سواء تحققت، أو لـــم تـــتحقق، أو ما يراه في الأساطير التي تنتصر للخير على الشر. وفي هذا إشـــارة إلـــى الأمـــل الذي عاشه الشاعر رغبة في التجديد والخلاص، فالجيل الماضـــي قد عاش مرحلة آمن أنها حبلى بأحداث جسام ستولد الانبعاث الجديد للحضارة العربية، وأحسّ في بعض اللحظات أنه على أعتاب فجر جديد، ومن هنا انطلقت الرؤيا، التي بشرت بالانبعاث، ثم كانت المأساة، حيث تكشفت الرؤيا عن سراب[2].

أمـــا **العفويـــة**، التـــي يتخذها الناقد كتعليلاً ثالثاً من تعليلاته، لاستخدام الشـــعراء للأسطورة التموزية، فيرى فيها أن اتخاذ الشاعر الأسطورة كوسيلة للتعبير الشعري وتجسيد التجربة التي يعيشها، يعود إلى الرغبة في التعبير عن الموقف العفوي البريء، الذي اتخذه الإنسان القديم حيال المشكلات، التي تحدته وجابهتـــه[3]. مرة أخرى نرى أن الإنسان عبر عصوره الممتدة، وعلى الرغم

---

(1) أسعد رزوق، السابق، ص110.

(2) ريتا عوض، ادبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير (دراسات نقدية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط1، 1979، ص 69.

(3) أسعد رزوق، نفسه، ص111.

مــن أنّه تطور في حضارته، ما زال يعاني المجهول، وما زال يهرب منه، أو حتى يلتجئ إليه بعفوية الجاهل.

أمــا التعلــيل الأخــير وهو **البطولية والإعجاز** فيرى الناقد أنّ استخدام الأسطورة قد يعود للرغبة في التعبير عن موقف بطولي شاعري، وهذا الرأي لخــزامى صــبري[1]، كما يورده أسعد رزوق، ومعناه موقف يقترن الفكر فيه بالحــياة ويــتحدان لأجل تحقيق أفعال بطولية والقيام بتضحيات كبرى قد تؤدي بدورها إلى انفراج الأزمة[2] وقد يتحول البطل رمزاً لفئة من الأبطال في الأمة اختاروا النضال طريقاً صعبة، وارتضوا حياة الكفاف الشريفة[3].

إذن ففي دراسة لمجموعة الشعراء الذين يستخدمون الأسطورة التموزية بشــكل كبير، وهم:(خليل حاوي، يوسف الخال، أدونيس، بدر شاكر السياب، وجبرا إبراهيم جبرا) يرى أن الاستخدام، قد يأتي عفوياً، رغبة في التعبير عن مكنونات لا يفهمها صاحبها، وكان من الأجدى لو وضع هذا التعليل أولاً؛ وذلك لأنه الأقرب لفهم الأسطورة في المراحل الأولى للتطبيق. كذلك قال بالطقس وما يحس به المرء نحوه من رغبة ورهبة، ففيه تجتمع الحياة بالموت، وهذا التعليل، ظل ممتداً، في فكر النقاد بعده، أكثر من سواه وهذا ما سنلحظه لاحقا، أما النجاة والــتفاؤل، فنكاد لا نفصلهما عما سبقهما، فالخير إلى جانب الشر، والحزن إلى جانب الفرح، متضادات تصنع الحياة، كما تصنع الأسطورة. والبطولة التي هي التعلــيل الأخير فلا نعلم، أظل هذا العربي الذي أعيته السيوف المغمدة، يبحث عــن الــبطولة وينشدها، أم أنه آمن بأن هذا الزمان يتعدى بطولة السيف، إلى بطولــة أقــوى وأقدر هي بطولة الفكر، تلك البطولة التي جعلت العربي يقف عاجــزاً أمامهــا بعــد أن رأى غيره، يسبقه لجني ثمارها، حتى قبل أن يتنبه لوجودها.

---

(1) انظر خزامى صبري، تجربة البعث والتجدد، مجلة شعر، ع5، السنة2، 1958، ص63.

(2) أسعد رزوق، السابق، ص111

(3) ريتا عوض، أدبنا الحديث..، ص155.

ويــرى بعضـــهم أن أغلب ما قدمه رزوق، لم يكن ليشير إلى اهتمام بالأســطورة فــي ذاتها، وإنما ذهب جلُّ اهتمامه إلى ما يحمله النص من رؤية فكــرية[1] ويغفل رزوق في غمرة تحليله لهذا الشعر المتلقي العربي الذي وجد إشــكالية في تلقي الشعر بسبب هذه الأساطير التي لم تتشكل في ثقافته بعد، ولم تحضـــر في ذهنه، أو قد تنحرف عن حقيقتها الأولى، وربما كان موقفه الفكري الـــذي التفت إليه الناقد هو سبب أخر وذلك لعدم وضوحه بجلاء[2] ونتساءل هنا هـــل وصل رزوق في دراسته للأسطورة إلى الحد الذي جعله المرجع الأساس لكثـــير مـــن الدارســـين، أم لأن كـــتابه كان من بواكير الأعمال التي تناولت الأســطورة، يـــرى بعضهم أنه اعتمد على قصيدة "الأرض اليباب" ظناً منه أنّ شعراءنا نسجوا على منوالها في المضمون والمواقف والمعتقدات؛ إلا أنه نسي فـــي غمرة هذا أو تناسى أن الرموز لا تستعار، ولا تنقل، فالرمز الناجح يستمد روحه من لا وعي الشاعر، وهو لم يدرس طبيعة الأسطورة من حيث هي حقيقة إنسانية، ترسبت في أعماق اللاوعي الإنساني[3] قد نتفق مع هذا الرأي في رؤياه الأخـــيرة، ولكننا لا ننكر تأثير إليوت، إن النماذج التي يسوقها الدارسون لأكبر دليل على ذلك.

أمـــا كـــتاب فـــن الشعر لإحسان عباس فيتناول في هذه المرحلة الشعر والأســـطورة، مبتدأ بقوله:" من أشكال الخيال ما يبدو أنه لا ينفصل عن الشعر البتة، ولنرجع مرة أخرى إلى "فيكو"، عندما حاول أن يضع "منطقاً" للخيال، فقد عـــاد إلـــى عـــالم الأسطورة وتكلَّم عن عصور ثلاثة: عصر الآلهة ــ عصر الأبطـــال وعصر الإنسان"[4]. ويشارك إحسان عباس فيكو في رغبته باستعادة عصـــور الشعراء اليونان الذين كانت الأسطورة لديهم قوة حيّة لا كناية فارغة،

---

(1) سامي عبابنة، اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث - إربد، ط1، 2004، ص137-

(2) سامح الرواشدة، مغاني النص(دراسات تطبيقية في الشعر الحديث) المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط1، 2006، ص95-96.

(3) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث، ص6 وانظر مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية (مشروع نقدي) الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، د. ط 1998.

(4) مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية (مشروع نقدي) الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة، د. ط 1998، ص7.

كذلــك يــرى الــناقد أن لفظة " أسطورة من الاصطلاحات المحبوبة في النقد الحديث، وهي متداولة في الدين والفلكلور وعلم الاجتماع وعلم التحليل النفسي والفــنون، إلا أنــه يصــعب اليوم على حسب ما يرى إحسان عباس، أن نحدد المقصود بالاصطلاح. إلا أن إحدى مميزات الفن كما يراها الناقد تتأتى من كونه لا يُضيع عصر الآلهة أبداً؛ وذلك لأن مصدر الخلق الخيالي لا ينضب، وفي كل عصــر وعند كل فنان كبير يظهر عمل الخيال في أشكال جديدة وقوى جديدة، فالأســطورة تعــود بفضل علماء النفس، لتحيا من جديد حتى أصبح الإنسان الحديــث يرى أن معرفته متبلورة من هذه الأساطير القديمة، فنجد أوديب يعود للحياة، وغيره من الرموز التي تعني لنا شيئاً، حياً وماثلاً لا يمكن إخفاؤه، إلا أن الشــاعر الــيوم قد يخلق أيضاً، إلى جانب استحيائه لأساطير قديمة، أساطيره الخاصة، بما فيها من موهبة أو إلهام أو قوة متخيلة، غير أن هذه القوة على وفق ما يرى إحسان عباس لم تعد تأتيه من شيطان أو من ربة شعر أو من السماء، وإنمــا تصــدر مــن قرارة نفسه،فذلك هو مركز الأسطورة، وذلك هو مركز اللاشعور.[1]

ويمهــد عباس هنا لدراسات مستفيضة حول الأسطورة في مراحل متقدمة، تجمع إلى ما ذكر سابقاً، رؤى أقرب للتحليل، والغور في روح الأسطورة. ومن هنا يتأكد لنا أن السبب في تبني الشعراء العرب للشكل الجديد، أنهم وجدوا فيه وســيلة جديدة، بين النثر والشعر، ذات عنصر درامــي[2]، وقد اتضح هذا في اســتخدامهم للقصص الأسطورية ويتناول باحث آخر في مجلة شعر وهو فؤاد رفقــة، أنشــودة المطر لبدر شاكر السياب، مُقَسِّماً ديوان بدر شاكر إلى ثلاثة أوجه:

---

(1) إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة - بيروت، ط1- 1955، ط2، 1959، ص157 .

(2) س. موريه، الشعر العربي الحديث (1800- 1970)، (تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب العربي)، ترجمة: شفيع السيد، وسعد مصلوح، دار الفكر العربي-القاهرة، د. ط، 1986 ، ص 347.

هي:

1ـ وجه التقليد

2 ـ وجه التطور

3 ـ وجه النضوج

ولعلها الأوجه نفسها، التي تواكب تطور الأسطورة.

فقــد نجد التقليد في النفس الملحمي، وفي هذه المرحلة نجد طغيان الذات ، ومــع أنَّ الــناقد يقسو على الشاعر في نقده وليس هذا بالمجال الذي نناقش فيه رأيه، إلا أننا نرى، ضعف الفكرة التي قال بها، فذكر أنّ ظهور الملحمة إشارة إلى التقليد لا أكثر، نعم تغيرت رؤيا السيّاب للأسطورة، لكنه قد يستخدم الملحمة في المراحل الأكثر تطوراً ولا نستطيع أن نسمي هذا تقليداً.

ويؤكــد الناقد في المرحلة الثانية أن تطور استخدام الأسطورة أو الرمز يتأتى من خلال التأثر بالسرد، وهذا التأثر جاء نتيجة تأثر آخر بإليوت، إلى أن يصــل الشــعر عابراً هذه المرحلة إلى مرحلة النضج، وفيه تظهر الأسطورة ويظهر الرمز بأبعاده، وتتحمل الرؤيا بالنبوءة، ولتصير واقعاً لا بد أن تلتصق بأســطورة حيّة في تاريخ المجتمع الإنساني.ولا بد لكي تبرز الأسطورة ويكون لهــا حضــورها، من أن يكون للشاعر نفسه ثقافته الواسعة في الأساطير، وأن تحمــل أســاطيره، إيماناً بحق الإنسان في أن يبعث، أو يحيا بعد قهر وهذا ما يجعل الأسطورة تمتد في عالمها الإنساني[1] إذن فالأساطير إن تحولت إلى رؤى للحياة والواقع، بنت لنفسها مكاناً، وإلا فهي مجرد تقليد واجترار لقصص سابقة.

ويــرى عــز الديــن إسماعيل في دراسة المنهج الأسطوري في الشعر المعاصــر في هذه المرحلة أنَّ العلاقة بين الفن والأسطورة علاقة قديمة، وهو يلتقــي مــع إحسان عباس في ذلك، فالأسطورة على ما يرى ليست نتاجاً بدائياً يرتــبط بمــراحل مــا قبل التاريخ حسب، أو بعصور التاريخ القديمة في حياة

---

(1) فؤاد رفقة، أنشودة المطر، لبدر شاكر السياب، مجلة شعر، 1961، ص163-166.

الإنسان، وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياته في كل عصر، وهي عنده تعيش بكل نشاطها وحيويتها، في إطار الحضارات المختلفة، ولا تزال مصدراً لإلهام الفنان والشاعر، غير أنه يرى باستمرار فاعليتها في الوقت الحاضر، على ما كانت عليه سابقاً، ويورد مقولته التي يشير إليها الكثير من النقاد والدارسين ويقول فيها:" وإذا نحن اقتصرنا هنا على مجال الشعر، قلنا إن الشعر لم يكن في يوم من الأيام أقرب إلى روح الأسطورة منه في الوقت الحاضر"[1]

ولعلّه بدراسته هذه قد فتح الطريق للكثيرين، وأغلقه أمام غيرهم، إذ يرى أنّ دراســة الأســطورة التي يتناولها، هي تلك التي تتناول كل عمل شعري يمثل الطــابع الأسطوري أو تتمثل فيه روح الأسطورة، مستبعداً أي عمل لا تكشف بنيــته عــن تركيبة أسطورية، أو مضمون أسطوري، فالشعر المعاصر يحمل طابعاً يميزه عن الشعر القديم، مما يجعل الناقد يُسَمّي هذا الطابع المميَّز، بالطابع الأسطوري[2].

إذن فهــل الأسطورة بسماتها الحضارية هي التي تميز الشعر المعاصر عما ســبقه؟ هل هي الشيء الجديد الذي لا نستطيع أن نعيده، إلى شيء سبقه، على الــرغم ممــا تحملــه من روح العصر القديم؟ إن كثيراً من هذه التساؤلات قد نســتطيع الإجابة عنها في ثنايا هذه الدراسة، والأكثر منها سيظل مفتوحاً، أمام اجــتهادات أخــرى، بل إن ما قد نزعم بأن له إجابة سينفلت من بين أصابعنا، بمجرد فكرة طارئة قد تظهر في الوجدان.

ومع هذا نعود إلى عز الدين إسماعيل، الذي يعيد إلى نفسي ذلك الشعور بالنشــوة الذي تبعثه عوالم الأسطورة، بعد أن دخلت إلى عالم النظرية، بكل ما يعرف عن هذا العالم من ابتعاد عن الروح.

---

(1) عز الدين إسماعيل، المنهج الأسطوري في الشعر المعاصر، مجلة شعر، ع1، السنة 1، 1964، ص38- ، وانظر كتابه، الشعر العربي قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكتاب - القاهرة، ط2، 1967، ص223.
(2) المصدر السابق، ص39، وانظر كتابه، ص223.

ونجـــده يميل إلى أنَّ عصرنا وإن عُني بالأسطورة واتجه إليها الفنانون والأدباء، فليس معنى ذلك أنَّهم عادوا إلى المرحلة البدائية في حياة الإنسان، أي عادوا يرددون نفس الأساطير الأولى، وإنما هم في الحقيقة، قد تفهموا روح هذه الأساطير فصدروا فيما ينتجون من فن وأدب عن روح أسطورية، ومن ثم برز فـــي أعمـــالهم منهج الأسطورة القديمة، وإن ظل نتاجهم يتمتع بطابع الجدة[1]. مؤكـــداً ذلك بقوله:" إنهم قد استخدموا منهج الأسطورة القديم في صنع أساطير عصـــرهم، وقـــد ساعدهم على هذا بطبيعة الحال ذلك الاستعداد الإنساني الدائم للاســـتجابة بطـــريقة أسطورية"[2] أتساءل هل الأسطورة تحفة نحاول امتلاكها، لأنها تحمل الماضي العريق، وتمثل حضارة جديدة لها معنى، أعلم أنها أكبر من تحفة، لكنها مثلها في اتسامها بالأناقة وحمل المجهول، إنها صعبة المنال، وإن اســتطعنا امتلاكها فلا بد من وضعها في مكانها الملائم، حتى لا تختلط بغيرها مما لا يحمل قيمة.

وتـــبدو إشـــارة عز الدين إسماعيل لعلاقة الأسطورة بالرمز، كأول إشارة بارزة وجليّة، وإن قال بعضهم، بأننا سنجد إشارات أقدم، إلا أنَّ الحقيقة التي لا نســتطيع إنكارها،أنَّـــه رأى الأسطورة رمزاً لكل ما يحمله الشاعر من قضايا، يقـــول في ذلك:" فالمنهج الأسطوري إذن هو تقديم التجربة في صورة رمزية، وقد كانت هذه الصورة من التعبير أقدم صورة عرفها الإنسان، وما تزال حتى الـــيوم أصدق وأقرب صورة من صور التعبير"[3]إلا أنه لا يريد أن يلقي فكرته دون مناقشـــة ذلـــك التناقض بين عالم الأسطورة وعالم العقل، فيتساءل: كيف يتســـنى للأسطورة أن تعيش في عصر العقل؟ ليجيب على ذلك مستعيناً برأي (مـــارك شورر) الذي يرى أنَّ لفظ الأسطورة لا ينفي الأفكار، كما أنه لا يعني شيئاً عكسها، وإنما يعني الأساس الذي تقوم عليه هذه الأفكار[4].

---

(1) المصدر نفسه، ص40. والكتاب ، ص 226-230.
(2) نفسه، ص41.
(3) المصدر السابق، ص41.
(4) المصدر نفسه، ص41-42.

وإن كــان مــا تناولــه عز الدين إسماعيل سابقاً يندرج تحت ما يسمى بالمــنهج في استخدام الأسطورة، فإنه يكمله بالغاية منها، فالأسطورة في ذاتها علــى مــا يرى الناقد تركيبة درامية، ودراما الأسطورة القديمة، هي المحاولة الدائمــة للربط بين العالمين الخارجي والداخلي، بين المرئي المحسوس وغير المحسوس في سبيل خلق نوع من التوازن بين العالمين في ضمير الإنسان الذي يرتبط وفقاً لاستعداده الخاص ـــ بالعالمين على السواء[1].

كمــا يؤكد دور إليوت في الالتفات للمنهج الأسطوري في الشعر نظرياً وعملــياً، و يؤكد الدور الفني للأسطورة، إلى جانب دورها في خلق شيء من التوازن في حياة الشاعر[2] ويخلص الناقد إلى ضرورة التعرف على الفارق بين اســتخدام الشــعر القديم لمظاهر الطبيعة، وتقديم الشاعر المعاصر لها، فالأول يســتخدمها استخداماً جزئياً، وكأنها وسيلة بلاغية أكثر منها شعرية، وتَمثل هذا فــيما اســتخدم الشاعر من تشبيه واستعارة، أما الشاعر المعاصر، فإنه يتمثل الصورة، كاملة، فترتبط في رؤياه هذه العناصر ارتباطاً عضوياً، يجعل الصورة كلّها تفرض لنفسها وجوداً خلال منطق الخيال، هو أكثر واقعية من الواقع نفسه، شــأنها فــي ذلك شأن الأسطورة القديمة[3]. إذن فاستخدام الأسطورة كنوع من الإيحاء يصل بنا إلى ما كان يستغرق ساعات لتوصيله، ومعنى هذا أن الأساطير قد تكون عنصراً توضيحياً، يسهل نقل الرسالة بأقل الكلمات، وإن كان يجب أن تكون الأسطورة واضحة للمتلقي[4].

إذن ما نلمحه من آراء عز الدين إسماعيل، هو بداية تأطير للنظرية، فها هو يقسّم الأسطورة وفق المنهج ووفق الغاية. وهي البداية التي منها انطلق الباحثون لدراسة الأسطورة مفهوما، ووظيفة إلى غير ذلك من التفصيل والتوضيح. هذا وقد ضمن عز الدين إسماعيل كتابه: الشعر العربي المعاصر، هذه المقالة حول

---

(1) نفسه، ص43.
(2) نفسه، ص44.
(3) المصدر السابق، ص47.
(4) انظر، س. موريه، الشعر العربي الحديث، ص351.

العصرية والتراث، فرأى أن الشاعر المعاصر يستوعب التاريخ كله من منظور عصره، وقد صارت لديه كل قضية إنسانية، في أي مكان على الأرض، قضيته له، إذ تشكل في نفسه دراما الإنسان المعاصر[1].

أمـــا فــيما يتعلق بالرمز والأسطورة، فقد رأى بأنهما من أبرز الظواهر الفنــية فـــي الشـــعر الجديد، فالرمز وجه مقنع، من وجوه التعبير، بالصورة، وطبيعـــته غنـــية ومثيرة في شتى علوم المعرفة، فعندما يستخدم الشاعر كلمات مثل(الريح، القمر، النجم..) فإنّه يستخدمها بدلالات رمزية، وإذا أحسن الشاعر استغلال هذه العلاقات والأبعاد، لهذا الرمز، حقق له قوة التأثير، فالرمز الشعري مرتبط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، ومن واجب الشاعر المعاصر أن يخلــق الســياق الخاص الذي يناسب الرمز، وعندما نقول أن الشاعر استخدم كلمة"البحر" رمزاً فليس معنى قولنا أنه يرمز إلى الخوف مثلاً، ما لم نتدبر هذا المعنى في السياق الشعري، فالبحر ليس رمزاً أبدياً ومطلقاً للخوف.[2] هذا فيما يــتعلق بالرمز الذي ارتبط منذ بدايته بالأسطورة أو ارتبطت به، أما الأسطورة فالأمر فيها لا يختلف عن الرمز، ذلك أنها أقرب إلى أن تكون جمعاً بين طائفة من الرموز المتجاورة، لا تمثل علاقات منطقية بينها، وإنما هي علاقات جدلية تخضـــع فـــي الشـــعر لمنطق السياق[3] كما يعاود الناقد للربط بين الأسطورة والرمـــز، لأنّـــه يـــرى مـــن مـــتابعة الرموز القديمة التي يستخدمها الشعراء المعاصرون، أن معظم العناصر الرمزية ترتبط بشخوص أسطوريين، أو دخلوا مـــع الزمن عالم الأسطورة، مثل شخوص (السندباد وسيزيف وعشتروت...)، ومـــثال الأســـاطير القديمـــة أســـطورة(أوديب وأبي الهول وقصة بينلوب...) ويقتضي هذا التصور لهذه الشخصيات الرمزية، كما يرى أن نتوقعها في السياق

---

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي قضاياه وظواهره..، ص195-196.
(2) المصدر نفسه، ص198.
(3) المصدر السابق، ص201.

الشـــعري وقـــد حملـــت عن الشاعر عبء التجربة الشخصية من وجهة النظر الشمولية في التعبير عن التجربة الإنسانية.

كذلـــك ذهـــب الـــناقد إلى أن الشاعر المعاصر كما يتعامل مع الرموز القديمـــة، فإنه يخلق الرمز الجديد والأسطورة الجديدة، بقوة ابتكاريه فذّة، وهم بهذا الخلق يعملون على إثراء المصطلح الشعري[1] لقد أسس عز الدين إسماعيل لنقد أسطوري، ظل يمتد معتمداً، على هذه الرؤيا وما سبقها.

ولعلي أخرج من هذه المرحلة بعدة تصورات هي:

1- أن الـــنقد الأسطوري واكب بروز الأسطورة في الشعر المعاصر، وأنه كمـــا الشعر بدأ يأخذ من الأسطورة مادتها، إلى أن وصل إلى روحها كما رأينا هذا ماثلاً، في نقد عز الدين إسماعيل، فمن رؤيته للإشارات الأسطورية، اتجه إلى توظيف الأسطورة، بل إنه أشار إلى إمكانية خلقها.

2- كمـــا أننا نجد في الأسطورة مجالاً حيّاً للتعبير عن بحث الإنسان عن ذاته وقيمة وجوده، إذ تمتد في عالمها الإنساني بشكل سهل ومطمئن، وهذا ما هيأ للنقد أبعاداً في التصور والاستنتاج.

3- وقد رأى الدارسون أن استخدام الأسطورة يعني تمثل الصورة كاملة لـــدى الشـــاعر، فهي لا تعطيه امتداداً في مخيلته حسب، بل تتعدى ذلك لترسم أبعاداً في عالمه الحقيقي.

4- كمـــا وجـــدوا أن الأســـطورة تحمـــل عـــن الشاعر عبء التجربة الشخصية، وذلك بتعبيرها عن الهم الجماعي.

5- زيـــادة على أننا نجد إشارات أولى ظل يتمسك بها النقاد، حتى وقتنا الحالـــي، ولا نقـــول هذا؛ لأن النقد لم يتطور في رؤياه للأسطورة، وإن كنا لا نـــنكره علـــى بعضهم، بل نقوله؛ لأن هذه الرؤى كان لها السبق، أو وضع قدم الـــناقد علـــى بداية السلم، وإن كنا نرى بأن الطريق طويلة وشائكة. فهذا جبرا

[1] المصدر نفسه، ص 202.

إبراهيم جبرا، يؤسس لأدوات، كان لها تأثيرها فيما بعد في الأسطورة، كالقناع والرمز، الذي، يتبلور بصورة أوضح عنده وعند غيره في مراحل متقدمة.

6- أما فيما يتعلق بمدى تأثر الشعر العربي بالشعر الغربي، وخصوصاً شـــعر إلـــيوت، فقد كانت النظرة، إليه لا تتعدى الإشارة والمقارنة الخارجية، ولكنها، إشارة قد تمتد، إلى أكثر من ذلك بقليل. إلى أن تصل إلى عمق الفكرة وروحها في مراحل متقدمة، سنراها عند محمد شاهين وغيره.

7- كما تتعالق الأسطورة مع الفلسفة والعلوم الأخرى، لتجد مكاناً بارزاً لها في الأدب، لأنه المكان الأول الذي يجمع بينها جميعاً.

8- هـــذا وســـنجد الأسطورة ترتبط بعالم من السحر الجميل، والإيحاء، بالـــروعة التي تضفيها هذه العوالم، وهذه النظرة، تختفي أو تظهر فيما يلي من مراحل، بصورة أخرى، تطغى عليها الحياة بماديتها، أكثر من الفترة هذه، التي لا تزال تتشبث بالروح، على الرغم مما يجذبها من عوالم الواقع بمرارته، وما يحمل للإنسان من تغيرات، لم تكن لتحصل بتلك السرعة فيما مضى[1].

هذا ما كان من نظرة النقاد العرب المحدثين للأسطورة في مرحلة البدايات، أمـــا في المرحلة التالية، وهي مرحلة السبعينيات والثمانينيات ، أو ما أسميناها بمـــرحلة الـــتطور فـــي الـــنظرة النقدية للأسطورة، وجمعناها معاً، لا لنقسمها لغاياتلتســـهيل الدراســـة فقط، بل لكي نجد قاسماً مشتركاً بين هاتين المرحلتين، ولنلحظ مدى امتداد المرحلة السابقة فيهما، أو بعدها عنهما.

2.2 مرحلة التطور:

تبدو بواكير هذه المرحلة قبل فترة السبعينيات، ويستمر نقاد من المرحلة السابقة في عرض آرائهم فيها، سواء بالإتيان بجديد، أو بمناقشة آرائهم السابقة وتفنيدها. وقد ارتأينا تقسيمها إلى مرحلتين: الأولى وتُعنى بالأسطورة مصطلحاً، وترتبط بالمرحلة التي سبقتها، من خلال هذا الخيط، الذي لا نستطيع فصله عما

(1) للاستزادة حول الآراء النقدية في مرحلة البدايات، انظر أسعد رزوق، ت. س إليوت، ترجمات مختارة، شتاء،1959، وأنسي الحاج، المجد للأطفال والزيتون للبياتي، مجلة شعر، ربيع1957.

سـبقه، وأسـميتها مرحلة تطور المصطلح، والثانية تعنى باتجاهات الأسطورة وأدواتهـا، سواء الفنية أو الإيحائية، أو غيرهما مما ارتبط بالأسطورة بشكل أو بآخـر، وبرزت في هذه المرحلة بشكل يختلف نوعاً ما عما سبق، وقد أسميتها مـرحلة الـتداخل؛ أي تداخل الأسطورة بغيرها من الأدوات والاتجاهات. وقد ذكـرنا سابقاً أن الرؤيا التي حملت الأمل في المستقبل للعربي، قد تكشفت عن سراب، واتضحت بحلول فجيعتين: الأولى: هي أنّ الواقع لم يتغيّر وفقاً للرؤيا، والثانية: سؤال يتآكل الضمير: كيف تكذب الرؤيا، مع أنّ يقين الرؤيا يعلو على يقين الواقع؟[1].

1.2.2 مرحلة تطور المصطلح :

تطالعـنا فـي هذه المرحلة دراسات متخصصة في الأسطورة، كدراسة خليل أحمد خليل، المسماة: بـ " مضمون الأسطورة في الفكر العربي"، وإن كان صـاحبها قد نشر مقالة له، قبل هذا بعام تحمل الاسم نفسه[2]. وفي كتابه يقوم بتناول الأسطورة، تعريفاً ومنهجاً، وفيها يجمع آراء لنقاد غير عرب، ثم يلج بعد ذلك إلى دراسة الأسطورة كفلسفة أولى للعرب، وفيها يرى أن الأسطورة وليدة التصـور الفكري، تماماً كالفلسفة، وهما معاً على اتصال دائم ومباشر بأحوال الإنـتاج وبـنى المجتمع وتغيراته، كذلك يعتقد بأن الأسطورة والفلسفة والسحر والديـن، كانـت تتداخل جميعها لتشكل مجتمعة أو متصارعة، نمطاً معيناً من التفكير أو الذهنية[3].

وفي حديثه عن المجتمع العربي المعاصر بين الفكر الأسطوري والفكر الـثوري، يلاحـظ أن المجتمع العربي محكوم عبر أزمة انتقاله الثوري، بفكر أسطوري ضارب الجذور، في أجهزة الحكم العربية، على الرغم من أن بعضها يبـتعد نسبياً عن الممارسة الأسطورية السياسية، فهذا المجتمع بتكوينه الطبقي

[1] ريتا عوض، أدبنا الحديث..، ص69-70.
[2] انظر خليل احمد، مجلة دراسات عربية، ع7، 1972.
[3] خليل احمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة- بيروت، ط1، 1973، ط2، 1980، ص152

يعطي الأسطورة المعلنة أو المغلَّفة بشيء من العلم الحديث، دوراً أساسياً، وهي بذلك ذات تأثير جماهيري حاسم[1]

هــذا الــرأي ، هــو تماماً ما قال به كل من إحسان عباس، وعز الدين إســماعيل ســابقاً، وهــو أيضاً الذي جعل النقاد يربطون واقع الحياة الإنساني بالتجربة الشعرية فيما بعد.

وتدعونــي الفكــرة التــي يطرحها خليل أحمد خليل حول علاقة الفكر الأسطوري بالفكر الثوري، إلى اقتباسها كاملة، لنرى مدى ما خلفته الأولى في الثانــية، يقــول:" وهذا التأثير لا يعود إلى أوضاع التخلف الاجتماعي والثقافي والعلمــي فحسب، بل يعود أيضاً إلى أن الفكر الثوري اليساري، لم يتكون بعد عــبر الممارسات الشعبية النضالية، كبديل كامل للفكر الأسطوري، ولهذا يمكن القــول، مع اعتبار ما قدم الفكر الثوري العربي، مقترناً أحياناً بالفكر العلمي ـ للجماهــير العربــية من قيم جديدة أو بديلة، أن فكر الثورة العربية لا يزال في بدايــات صراعه مع الفكر الأسطوري، الفكر الذي يخجل المثقفون العرب من نقــده كمــا هو أصلاً، فيلجأ بعضهم إلى تغطيته بعبارات"ثورية أو علمية" بينما تظل أرضيته السياسية القديمة ثابتة"[2].

نحن نلمح مما تقدم، وإن كان الباحث لا يتناول الشعراء، وإنما المثقفين، والمثقفون يشتملون على الشعراء، أن الفكر الثوري، الذي يحاول أن يتخلص من الأسطورة، هو ذاته الذي يصنعها، لتعبر عن عجزه، أو حتى عن قوته الخفية، وبالتالي فإن هذه الروح تمتد من أسعد رزوق، إلى هنا، ولكنها في هذه المرحلة، تظهر محاولة الباحث لزعزعتها، فيصعب عليه ذلك.

ويعــود لــيؤكد أنَّ السبب الجوهري الذي يجعل الأسطورة بديلاً عابراً للــثورة المنتكسة أو المتقهقرة، هو كون الفكر الأسطوري يشكل خلفية سياسية

---

(1) المصدر نفسه، ص152.
(2) نفسه، ص 152-153.

واضـــحة، وأحـــياناً غامضة لمعظم الأنظمة العربية، التي لا تزال في مرحلة الانتقال المتأزم من الاستعمار إلى الاستقلال[1].

وفي محاولته لمعرفة ماهية الأسطورة، يشير الناقد إلى أن الأسطورة من صـــنع العقل، وقد مارسها الناس بعد ذلك، وكذا بالنسبة للعلم، ولذا قد يتعايش العلـــم والأسطورة، إلا أنَّه يجد الأمر مختلفاً في الوطن العربي، فالعلم فيه يتبع خطى الأسطورة، ويخدم الحكم ألاعتقادي والغيبي، وهذا يعني على حسب خليل، تحويل العلم عربياً، إلى نوع من المطلق المثالي، المستسلم للسلطان، على الرغم مـــن أنَّ طبيعـــته مناقضـــة للأسطورة، وما تبعية المثقفين والعلماء العرب ــ بالمبايعة، أو بالهجرة والنزوح ــ سوى دليل بسيط وواضح، على مدى خضوع فكرنا العلمي لفكرهم الأسطوري[2]

ويـــرى أنَّ المـــثقف العربي، لم يستطع أن يوائم بين العلم والأسطورة، فطغـــت الثانـــية علـــى الأولى؛ وذلك لأنه يرى في السلطة امتداداً لهذا الفكر الأســـطوري، ومن ثَمَّي فإنَّ الأسطورة، على حسب ما يرى، تتخذ اتجاهاً آخر غير ما نراه عند غيرهم من الأمم، وقد يصدق هذا القول في بعض جوانبه، لكن مـــا نجده من جهود بعض هؤلاء المثقفين، يدحض وجهة النظر هذه، وإن كنا نجدهـــا عند بعضهم، لكن هؤلاء لم يخلدهم التاريخ، ولم تعظمهم الأمم، وظلوا هوامش، لا داعي لذكرها، حين يذكر الأحرار.

ثـــم إنَّه وإن رأى في البداية أنّ في الفكر الأسطوري، هروباً من الواقع، أو صـــورة أخرى لاستبداد الحكم، يعود لينظر إليه على أنّه الطريق للخلاص، يقول:" إن الفكر الأسطوري الذي خدع الجماهير العربية الكادحة، وتحول على امـــتداد تجـــربة طويلة إلى ثورة مضادة، هو نفسه الذي يحاول تنفيس الوحدة العربـــية والشـــعبية وتطويقهـــا، بوصفها مدخلاً لتضافر إمكانات القتال ووحدة

---

[1] المصدر السابق، ص153.
[2] المصدر نفسه، ص156.

المعركة؛ معركة الاستقلال العربي والتحرر الوطني"[1] كما يرى ضرورة عدم الاستسلام للفكر الأسطوري، إلاّ بما يخدم الفكر الثوري، وبما أنه يخدم الفكر الثوري بصورة أو بأخرى فجوابنا ، ما المانع من استخدامه؟ أقصد في تلك المرحلة. ولعله وفي رؤيته للفكر الأسطوري من زاوية السلطة، حكم افتراضاً على أثره السلبي، وبالتالي فقد عد الفكر الأسطوري هادماً أكثر من كونه بانياً للنص.

ويرى أنس داوود في كتابه:" الأسطورة في الشعر العربي الحديث"[2] أنّ إضاءة البحث حول الأسطورة تحتاج إلى دراسة صفوة الشعر العربي المعاصر، كما يعتقد أنّ قلة من الدراسات السابقة، هي من وضعت يدها على المعنى الحقيقي للأسطورة، أما الباقية فلا تعدو أن تكون كمن يصب الخمر المُعتقة في أوانٍ جديدة[3] إشارة إلى عدم إضافتها شيئاً جديداً.

ويشير بداية إلى أنه ينهج المنهج الجمالي في تحليله للأسطورة ونظرته لأبعادها[4] مع أننا نجده يتجاوز هذا المنهج، ليشمل بنظرته، كثيراً من القضايا التي تتعلق بالأسطورة، كدراستها من ناحية فكرية ورمزية، إلى غير ذلك.

ويتجاوز داوود هذا الحديث إلى محاولة إيجاد مدى التشابه بين " المنهج الأسطوري" ولغة الشعر، فيرى أن الشاعر المعاصر لم يرجع عن المنهج السردي والمنهج العقلي، إلى المنهج الرمزي، في تناوله للأسطورة، كما يرى عز الدين إسماعيل، بل يرجع إلى طبيعة الوحدة بين" الشعر" وبين" الأسطورة" ، في جوهر كل منهما لغة وأداء، فلغة كل منهما كما يرى؛ هي تلك اللغة المُجنحة، التي تومئ، ولا توضح، باختصار هي لغة الوجدان الإنساني[5]

---

(1) المصدر السابق، ص166.
(2) طبع الكتاب للمرة الاولى عام 1975، وستعتمد الدراسة الطبعة الثالثة عام 1992.
(3) أنس داوود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف- القاهرة، ط 3، 1992، ص7-8.
(4) المصدر نفسه، ص12.
(5) المصدر السابق، ص13، وانظر عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص222.

ولا يكتفي بهذا الوصف لربط علاقة الشعر بالأسطورة، بل يتعداه إلى التدليل على هذه العلاقة، وربطها بتجربة الإنسان الأولى مع الحياة، فالأساطير تقترب بطبـيعة بواعثها ومكوناتها من الرؤى الشعرية، كما أنّ ازدياد معرفتنا بذواتنا بالطرق الموضوعية كالتحليل والملاحظة، يزيد إيماننا بأنَّ أساطير الأولين، ما كانت سوى تجسيد لهذه المعرفة، ومن هنا كان اهتمام فرويد ويونج، بالأساطير فـي مؤلفاتهمـا، وعـدت الأسطورة عملاً فنياً رمزياً يستطيع أن يتكئ الفنان المعاصـر على دلالاتها الخصبة في التعبير عن القيم، وعن المشاعر الإنسانية الأصيلة والمتطورة على السواء[1] وفي هذا يقول أنس داوود :" فإنّه بالتوسع في الـدلالات الرمزية للأساطير، وبانتقاء بعض العناصر دون بعضها الآخر. في تمـثل فنـي واع. يمـزج بين عالم هذه الأساطير، وبين الرؤية الفنية الشاملة للإنسان وللعالم، يستطيع الشاعر المعاصر... أن يحيل هذه الرموز الأسطورية، إلى وسائط فنية ثرية بالعطاء"[2]

ويلتقـي الشـعر بالأسـطورة، ليسـبح معها في عالم العثور على الحقيقة المتجددة، كأن يستخدم أسطورة الخصب الدائم، التي تصور الصراع بين الجدب والإزهار، وبين الموت والحياة، صراع للإنسان مع الطبيعة[3].

ويخلص من هذا إلى أنّ الموقف الأسطوري في صميمه موقف شعري؛ لأنـه صـراع دائم بين الإنسان وبين الوجود، فالشاعر وصانع الأسطورة في محاولـة مـتجددة لإيجاد صيغة ملائمة للتوافق بينه وبين المجتمع، وبينه وبين قوانيـن الطبـيعة، وهو ما قد نجده من دراستنا حتى لشعرنا القديم، عند امرئ القـيس وطـرفة وعنـترة...، إنه صراع بينهم وبين السلطة والعادات وقانون الوجود والموت..[4]

---

(1) أنس داود، نفسه، ص21.
(2) المصدر نفسه، ص 33-34.
(3) نفسه، ص 40.
(4) المصدر السابق، ص41.

أما فيما يتعلق بمصادر الأسطورة في الشعر العربي، فيرى أنس داوود أنها ثلاثة، الأولى هي الأساطير نفسها، والتي تنوعت روافدها، كاليونانية والفينيقية والأشــورية...، ويجمع إلى جانب هذه، الحكايات الشعبية التي يراها تتحد مع الأساطير بخصائص مشتركة، وهي أنها جميعاً نبعت من خيال خصب ، يتجاوز الواقــع، إلاّ أنّ الأخيرة لا تقصد من وراء الخارق واللامعقول شيئا آخر؛ لأنها تــتجه إلى الخيال الذي يريد أن يتسلى، ولذا يلاحظ في الحكايات الشعبية، أنها مليــئة بالمغامرات الشائقة الجذابة، وهي مغامرات يُطلب منها دائماً أن تنتهي نهاية سعيدة[(1)] أما فيما يتعلق بالتاريخ والكتب المقدسة، فيعتقد الناقد أنّ الشعر، وغــيره مــن الفنون الأدبية، قد يعالج الشعر معالجة أسطورية، فلا ينظر إلى البطل أو الأحداث في ضوء الحقائق التاريخية، بل تتجاوز الرؤية الفنية للشاعر ذلــك الإطــار الواقعي، إلى دلالة خيالية، تتحرك فيها الحوادث والأبطال، كما تــتحرك فــي عــالم الأســطورة، لتتيح للشاعر أن يبث من خلال ذلك العالم الأســطوري، مــا يــريده مــن غايات إنسانية دفينة، وأن يتخذ من الشخصية التاريخية، في ملمح مميز لها، قِناعاً لفكره. ولا يرى الناقد أن الشاعر معني هنا بالقداسة الدينية، أنه يستخدم هذه الكتب المقدسة لخدمة نصه، فهو يتعامل معها ضمن حدودها الفنية[(2)]

وفي هذا رد على ما وصف به عز الدين إسماعيل أدونيس لاحقاً، وإن لم يقل به أنس داوود، صراحة، فالأخير يرى أنَّ أدونيس اتخذ من مهيار الديلمي ستاراً، وعد نفسه مهياراً جديداً يبعث الحياة[(3)].

ونعود مع أنس داوود إلى علاقة الشعر بالأسطورة، وبالتحديد إلى إليوت، فــنجده يبحث بإسهاب في روافد إليوت التي ألهمته قول الشعر الممزوج بروح الأسطورة، (كدانتي والميتافيزيقيين) وخصوصاً(دن والرمزيين) ومنهم (بودلير،

---

(1) انظر المصدر نفسه، 91 وص23.
(2) نفسه، ص92.
(3) نفسه.ص92.

وييتس وباوند وجيمس جويس)، ويحدد بعد ذلك أهم نظريات إليوت النقدية، وهي المعادل الموضوعي، الذي يرى فيه أن عمل الشاعر الدائب، هو البحث عن صورة تعبيرية موضوعية تكافئ مشاعره وأفكاره، كذلك نظريته التي تسمى" الصلة بالتراث" وتحمل ضرورة إحياء الشاعر في شعره لأسلافه من الشعراء على نحو يرى التاريخ الشعري من خلال نتاجه ــ وحدة حيّة متفاعلة، فهو يرى علاقة تكامل بين الحاضر والماضي الحي[1]

ويبدو أنس داوود معجباً بما وصل إليه الشاعر العربي المعاصر، وخصوصاً من أسماهم بــ (شعراء الشعر الحر)، فمن سبقهم، وإن عاش الفترة التي عاشها إليوت إلا أنه لم يتأثر به ولم يستفد من أفكاره في هذا الباب، باب الأسطورة، وإن تناولها، فإن تناوله لها لم يصل إلى المستوى الذي جاء عند شعراء الشعر الجديد، فهو يدخلنا في عوالم غريبة، إلا أننا لا نجد الأسطورة بما تمثله من تراث إنساني عريق، ينبض بالدلالات المختلفة، ويشف عن تجسيد للغرائز والأحلام ، وتجسيد لقوى الطبيعة وما وراء الطبيعة، كما نجده عند أمثال البياتي والسياب...[2]

وتتحدد هذه من خلال دراسته للرمز الأسطوري عند ثلاثة مدارس هي: مدرسة الإحياء، ومن شعرائها (أحمد شوقي وحافظ إبراهيم) ومدرسة شعراء التجديد ممثلة بمدرسة الديوان، ومدرسة المهجر، ومدرسة أبولو، ومنهم: (إيليا أبو ماضي)، ومدرسة شعراء الشعر الحديث (السياب والبياتي وصلاح عبد الصبور) ودرسهم من خلال استخدامهم للأسطورة، وفي دراسته لهم يرى أنَّ الأسطورة في الأدب العربي مرت بمراحل هي:

أ . مرحلة استخدام الإشارة الأسطورية

ب. مرحلة استخدام الرمز الأسطوري

ج. مرحلة استخدام النموذج الأسطوري

---

[1] أنس داوود، السابق، ص186، وص187-189.

[2] المصدر نفسه، ص230.

ويــرى أنــس داود أنّ الإشـــارات الأسطورية لم تكن مختلفة بين مدرسة الإحياء ومدرسة التجديد؛ إلا أنها تتطور عند (مدرسة الشعر الحر)، ويتبدى هذا الـــتطور فـــي المعـــنى والدلالة، في شعر السياب، الذي يرى فيه زمنين: زمناً يستخدم فيه الإشارة، ويأتي تطورها في كثافة المعنى واتساع الدلالة. كما تأخذ الإشـــارة الأســـطورية مجـــرىً رمـــزياً في نفوس من يقرأها وتتضح الإشارة الأســـطورية بإقحامها على السياق الشعري، ولا تخسر القصيدة إذا حذفنا منها هـــذه الإشـــارات، ويضرب لذلك مثلاً قصيدة السياب "شباك وفيقة". من ديوان "المعـــبد الغـــريق". وهـــذه القصيدة على حسب ما يرى الناقد تحوي إشارات أسطورية تبدو نافرة عن نسيجها الشعري.[1]

أمـــا المـــرحلة التالـــية للسياب فيعتقد أنس داود أن الشاعر قد وفق فيها باســـتخدامه للرموز الأسطورية، لا الإشارات الأسطورية، فهي قد ظهرت في استخدامه(تموز) وهي المرحلة التموزية عند السياب.

أمـــا صـــلاح عبد الصبور فيدرسه الناقد من خلال استخدامه لنموذج " السندباد" في شعره فهو يرى في نموذج السندباد عنده مرحلة تساوي رحلة الفنان ومغامراته في سبيل الإبداع الفني ، ومراحل شعر عبد الصبور كما يراها أنس داود تنقسم إلى ثلاث مراحل:

1- مـــرحلة السندباد الأولى: والتي كان الإبداع فيها خلاصاً من الموت، ومن الإخفاق في الحب، ومن الحرمان من حرية المجتمع.
2- مـــرحلة الســـندباد الثانـــية: وتساوي حياة إنسان عصرنا الحديث بكل مغامـــراته وأمانـــيه، وفـــي هـــذه المرحلة ما عاد شيء من تجاربه في الحـــياة يثـــير إحساســـه، أو يغريه بالعودة للحياة، وهنا يرتطم الشاعر بحواجز المجتمع التي لا تترك له أن يتجول حراً.

(1) المصدر السابق نفسه، ص237.

3- مــرحلة الســندباد الثالثة: هي صورة من صور الرحيل، فالشاعر في هــذه المرحلة يصور رغبته في ارتياد المجهول، وحيازة كنوز الغيب، فيحاول الشاعر أن يشق طريقته عبر عالمه النفسي.[1]

ويــبدو أن تحليل أنس داود لشعر هؤلاء يتخذ منحىً واحداً هو تقسيمه هذه المــراحل التي قد تعبر عن نضج الشاعر، أو التي تكاد تلتقي مع رحلة الشاعر الجاهلي في بحثه عن الحقيقة.

وفي دراسته لشعر البياتي يشير أنس داود إلى أن الشاعر يُكثر من استخدام نماذج بعينها، وذلك من خلال تكراره لشخصية الحلاج، وأبي العلاء المعري، وغــيرهما، وتظهــر فلســفة البياتــي هذه في تكرار النماذج لحاجته لمثل هذه الشخصيات، ويرى أن تلك الفلسفة هي العثور على القناع الذي يعبر من خلاله عن المتناهي واللامتناهي من الصور والتعبيرات التي لا يمكنه التصريح بها أو المباشرة، ويذهب أنس داود إلى أبعد من ذلك فهو يرى أن صور البياتي تجتلب مــن الذاكــرة دون الحاجــة لها، وأنها صور من الممكن الاستغناء عنها، أو استبدالها بغيرها، وهذا عنده يفقد العضوية في البناء الفني[2]

ويزخــر كتاب أنس داوود بالكثير من المعاني والمعلومات القيمة حول الأسطورة، ونقول هنا كما قال عن بعض مصادره، بأنه لا يكفي إيراد معلومات منها، بل نحتاج إلى إيرادها كاملة، لنحقق ما نريد.

وتــتحدد نظرة ناقد آخر هو محمد فتوح أحمد للأسطورة، في كتابه "الرمز والرمزية في الشعر المعاصر"، أولاً بالمفهوم التاريخي للأسطورة، فالأسطورة فــي الأصــل هي الجزء الناطق في الشعائر أو الطقوس البدائية، وهي بمعناها الأعــم، حكاية مجهولة المؤلف، تتحدث عن الأصل والعلة والقدر، ويفسر بها المجتمع ظواهر الكون[3].

---

(1) المصدر السابق، ص237-247.

(2) المصدر نفسه، ص251-261.

(3) محمد فتوح احمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف- القاهرة، ط1، 1976، ط2، 1978، ص288

ولـــن نطيل في النظرة التاريخية للأسطورة عند محمد فتوح أحمد، لأننا حاولنا استيفاءها في تمهيد الدراسة. ونلحظ أنّه يرى ما رآه الكثيرون قبله، من أنَّ الأســـطورة انعكاس للاشعور الجمعي، وهي بهذا الاعتبار، مصدر مشروع للفنان وبخاصة بعد أن طغت آلية الحياة المعاصرة على الفكر المنطقي الواضح، ولذا كما يرى؛ كان على الشعر أن ينصرف عنها إلى الحياة كما مثلها الإنسان القديــم في أساطيره، فلم تعد الأساطير أوهاماً، يهرب إليها الإنسان؛ فراراً من حقــائق الواقــع القاسية.وإدراكاً لهذه الحقائق في فهم الأسطورة، وتحت تأثير نظـــرية إلـــيوت فـــي التراث، وكذلك استغلالاً للدلالة الرمزية، رأى الناقد أن الشـــعراء العـــرب جنحوا إلى استخدام الأسطورة في بناء القصيدة المعاصرة، ولعلهـــا كانـــت أحـــياناً بالنســـبة لهم أداة فنية ضمن عديد من وسائل الأداء الشعري، وحيناً آخر كانت تتجاوز هذا الدور المتواضع إلى حيث تصبح منهجاً في إدراك الواقع ونسيجاً حيّاً يتخلل القصيدة، وأساساً يرتكز عليه الشاعر في فنه بعامة[1].

وأجد غرابة في أن يعد الباحث الأداة الفنية للأسطورة متواضعة؟ . لماذا إذن والأدب قد يبرز بشكل جلي وجميل، حتى وإن لم يوجد هدف كالذي ذكر؟ إنّنـــي لا أقول أنَّ الأداة الفنية تطغى على ما سواها، ولكن أعتقد أنّها تسير جنباً إلـــى جنب مع القضايا الأخرى التي تتعلق بالأسطورة، ، ثم إن الأدب لو كان يحمل في مجمله القصدية فقط، لأصبح ممجوجاً.

ويلجـــأ الباحـــث بعـــد ذلك إلى تقسيم مراحل الأسطورة إلى مرحلتين، وخصوصـــاً عند السيّاب، ففي المرحلة الأولى التي يسميها بالموضوعية، يعتقد بالألم الجماعي، ألم الإنسانية الذي يظن الشعراء أنهم حاملوه، فاستخدام أسطورة تموز، يدلل على إيقاع موت الفصول وبعثها، وما رمزيتها المتنوعة، إلا محاولة لتفسير نشأة الحياة[2].

---

(1) المصدر السابق، ص 289.

(2) المصدر نفسه، ص 290.

ولـــن نطيل في النظرة التاريخية للأسطورة عند محمد فتوح أحمد، لأننا حاولنا استيفاءها في تمهيد الدراسة. ونلحظ أنّه يرى ما رآه الكثيرون قبله، من أنَّ الأســـطورة انعكاس للاشعور الجمعي، وهي بهذا الاعتبار، مصدر مشروع للفنان وبخاصة بعد أن طغت آلية الحياة المعاصرة على الفكر المنطقي الواضح، ولذا كما يرى؛ كان على الشعر أن ينصرف عنها إلى الحياة كما مثلها الإنسان القديـــم في أساطيره، فلم تعد الأساطير أوهاماً، يهرب إليها الإنسان؛ فراراً من حقـــائق الواقـــع القاسية.وإدراكاً لهذه الحقائق في فهم الأسطورة، وتحت تأثير نظـــرية إلـــيوت فـــي التراث، وكذلك استغلالاً للدلالة الرمزية، رأى الناقد أن الشـــعراء العـــرب جنحوا إلى استخدام الأسطورة في بناء القصيدة المعاصرة، ولعلهـــا كانـــت أحـــياناً بالنســـبة لهم أداة فنية ضمن عديد من وسائل الأداء الشعري، وحيناً آخر كانت تتجاوز هذا الدور المتواضع إلى حيث تصبح منهجاً في إدراك الواقع ونسيجاً حيّاً يتخلل القصيدة، وأساساً يرتكز عليه الشاعر في فنه بعامة[1].

وأجد غرابة في أن يعد الباحث الأداة الفنية للأسطورة متواضعة؟ . لماذا إذن والأدب قد يبرز بشكل جلي وجميل، حتى وإن لم يوجد هدف كالذي ذكر؟ إنّنـــي لا أقول أنَّ الأداة الفنية تطغى على ما سواها، ولكن أعتقد أنّها تسير جنباً إلـــى جنب مع القضايا الأخرى التي تتعلق بالأسطورة، ، ثم إن الأدب لو كان يحمل في مجمله القصدية فقط، لأصبح ممجوجاً.

ويلجـــأ الباحـــث بعـــد ذلك إلى تقسيم مراحل الأسطورة إلى مرحلتين، وخصوصـــاً عند السيّاب، ففي المرحلة الأولى التي يسميها بالموضوعية، يعتقد بالألم الجماعي، ألم الإنسانية الذي يظن الشعراء أنهم حاملوه، فاستخدام أسطورة تموز، يدلل على إيقاع موت الفصول وبعثها، وما رمزيتها المتنوعة، إلا محاولة لتفسير نشأة الحياة[2].

(1) المصدر السابق، ص 289.
(2) المصدر نفسه، ص 290.

أمـــا فـــي الأسطورة الذاتية، فنجد أنَّ معاناة الشاعر تريه نفسه في مثل هذه الصور التي ذكرت في الأساطير، فقد يجد نفسه كالسندباد الذي يجوب الآفاق، أو كالمسيح، الذي يستخدمه للتعبير عن معاناة الألم الجسدي، إلى غير ذلك من الرموز[1].

ثــم إنَّــه فـــي توضيحه لوظيفة الأسطورة، يعتقد أنها ليست مفسِّرةً للرؤيا الشعرية تفسيراً مجازياً بسيطاً، حتى تكون تشبيهاً حُذف أحد طرفيه حسب، بل إن وظيفتها بنائية، فهي على ما يرى الناقد تعمل على توحيد العصور والأماكن والــثقافات المختلفة، لمزجها بعصرنا وأجوائه وثقافته، ومن جهة أخرى تؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة بوصفها صورة شعرية، فإذا قمنا بقراءتها حصلنا على خبرتين مزدوجتين في آن معاً، كما يرى الباحث، وتلك غاية لا تتحقق إلا إذا استشــف الشاعر روح الأسطورة، ولم يقف عند دلالتها الجزئية، وفي هذه الحالة قد يكتفي بالتلميح إليها، أو تلخيصها، كما قد يعيد صياغتها من جديد[2].

بدأنـــا نلحظ شيئاً جديداً في هذه المرحلة، وهو ذلك الترابط المنسجم بين وظــائف الأســطورة المتعددة، ولا أقول هنا إنَّ الباحث ناقض نفسه في نظرته للناحــية الفنية للأسطورة، ولكن أقول: إنَّه وجد ارتباطاً وثيقاً لا نستطيع فصله بين هذه الوظيفة والوظائف الأخرى، فلم يملك إلا أن جمعها معاً.

وتــتطور وظــيفة الأسطورة، تبعاً لتطور نظرة الدارس لها، فها هو محمد فــتوح أحمــد يعتقد أنّ الشاعر قد يتخطى كل تلك الوظائف السابقة، والطرق المذكورة لاستخدامه، كذكرها أو تلخيصها، إلى التفكير بالأسطورة دون ذكر ما يشير إليها صراحة، بحيث تصبح الأسطورة أو الرمز التراثي صدى تنبض به القصيدة دون أن تفصح أو تبين، ويتأتى هذا للشاعر على حسب ما يرى الناقد،

---

(1) المصدر السابق، ص298-299.
(2) المصدر نفسه، ص297.

مـــن خـــلال قدرته على استيعاب الرمز الأسطوري، والاقتناع به، حتى يصبح جزءاً من مشاعره وأخيلته[1].

وفي هذا إشارة إلى ما ذهب إليه محمد مندور ، من أننا لا نستطيع أن نخلق مـــن أســـطورة معروفة، قيماً فنية جديدة، ما لم نتمثلها حتى تصبح جزءاً من أصالتنا.[2]

نعـــم؛ إنَّ الأســـطورة إن لم تحمل سمات الواقع الذي يعيشه الشاعر أو المتلقي، فلن يكون له ذلك الأثر الذي ترجوه، ولهذا، ولأن الأسطورة في حقيقتها إنسانية خالصة، استطاعت أن تحيا وتمتد.

أما سلمى الخضراء الجيوسي والتي تمتد إسهاماتها النقدية إلى ما قبل هذه المـــرحلة[3] فـــتعرض في مقال لها بعنوان "البطل في الأدب العربي المعاصر الشخصـــية البطولـــية والضحية" لنوعين من الأبطال هما: الشخصية البطولية والـــبطل الضـــحية، كمـــا يمثلها الأدب الطليعي، وذلك لأهميتها في هذه الفترة المعاصـــرة، وعلـــى الـــرغم من أنَّها ترى أنواعاً كثيرة من الأبطال كالبطل العربي، والبطل الثوري، والبطل المأساوي، والمتمرد، إلى غير هذا.

وهـــي إذ تنظر لمعالجة البطل في الأدب العربي المعاصر، ترى أنَّ من إحدى السمات العامة للبطل، في هذا الأدب أنَّه ليس في محل إرضاء احتياجات المجتمع الارستقراطي، وترى أنَّ العوامل العقائدية والتاريخية التي توجه اختيار البطل هي تلك التي تؤكد كرامة الإنسان ومساواته ومسؤولياته وحقه في اختيار مصـــيره، تنبع هذه العوامل كما ترى على الصعيد النظري من مفهوم الحرِّية

---

[1] المصدر السابق، ص300-301.
[2] انظر محمد مندور، في الميزان الجديد، نشر وتوزيع- مؤسسات ع. بن عبد الله - تونس، ط 1، 1988، ص33، وانظر محمد فتوح، نفسه، ص301.
[3] انظر سلمى الخضراء الجيوسي، القصيدة ك، لتوفيق صايغ، مجلة شعر، خريف1960، وانظر خالدة سعيد، العودة من النبع الحالم، لسلمى الخضراء الجيوسي، مجلة شعر، شتاء 1960.

والعدالة، وأحياناً من الأخلاقية العقائدية في العالم العربي، وتقف باستمرار ضد الاستبداد الداخلي والعدوان الخارجي.[1]

هذه هي صورة البطل العامة في الأدب العربي، صورة إنسانية، صورة البسطاء أو الرافضين، لذا ارتبطت بالخوارق واللامعقول، لإيمان العربي بأنه ما من قوة تستطيع أن تسيطر، إلا قوة تفوق ما هو موجود، حتى لو كانت هذه القوة مجرد قوة وهمية، تعمل على إراحة النفس التواقة للانعتاق ولو إلى حين.

أمـــا النموذج البطولي في الشخصية البطولية، كما تراه الناقدة، فيكتسي روحاً ملحمية في القصص الشعبي العربي، الذي اشتمل على معالم البطولة في الملحمـــة الأوروبية، وقد تيقن العرب في أواخر القرن التاسع عشر إلى حقيقة الاحتلال، ونمت لديهم الروح القومية، التي باتت مهداً لبروز الشخصية البطولية مـــن جديـــد في الأدب.[2] وتذهب الناقدة إلى أن العمل البطولي الذي يصوره الشـــعراء، يكتســـب أبعـــاداً شمولية، ليس نتيجة الشجاعة الفردية، بل صرخة الغضب الإنسانية، ضد العدوان، والاندحار، وهي تنبع من غريزة الإنسان التي تدفعـــه إلى الخروج للدفاع عن حضارته وثقافته عندما تكونان مهددتين، فسلمى الخضـــراء الجيوســـي ترى هنا أنه مهما كان البطل رافضاً للفوضى الداخلية والفســـاد فـــي مجتمعه، فإنه يخرج ليدافع عن كرامته، وتعتقد الناقدة أن العمل البطولي إيجابي ونبيل دائماً، وإن كان في الشعر المعاصر نموذجاً واحداً يصور الحـــب الغـــيري المثالي، فإن هذه الشخصية البطولية، تنبري باستمرار للموت مـــتجاهلة جاذبية الحياة اليومية ومختارة العقل، الذي يرفعها إلى أعلى درجات البطولة.[3]

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي، البطل في الأدب العربي المعاصر الشخصية البطولية والضحية، مجلة الآداب، ع10، السنة25، 1977، ص74

(2) المصدر السابق، ص 275 .

(3) المصدر نفسه، ص75.

إنها إذ تذكر صفات هذا البطل، لتراه فوق مستوى البشر، إن صورته تماماً كما هي صورة الإله في الأساطير، دائماً البطل خيِّر، يحارب الشر، وينافح عن قضايا العدالة الإنسانية. وسنلحظ تبدلاً لهذه الصورة في مرحلة لاحقة.

وفـــي دراستها للبطل- الضحية، تجد أن الأدب العربي المعاصر، حافل بصـــور الضحايا، ويحمل دائماً معنى الاحتجاج والنقد الاجتماعي أو السياسي، ويتـــنوع تصـــوير ضحايا السياسة في هذا الأدب، ولكنه يعكس عالماً محاصراً بـــالأعداء الخارجيين أو محملاً بالقمع الداخلي، وتَحكُم الأنظمة المختلفة، التي تدعي أخلاقية زائفة من ضحايا السياسة ، الأعداد الكبيرة من البشر، الذين قتلوا أو يُتموا أو سجنوا، وكان لمحنة فلسطين أثر في بروز مثل هذا في الأدب(1)

ممـــا تقدم نلمح، أن البطل قد يحمل قوة خارقة تتحدى القهر والظلم، وقد يكـــون ضحية تستسلم بعد أن تفشل في إيجاد حل، سواء حاولت أم لم تحاول، ونجد أن الشاعر العربي المعاصر قد يلجأ إلى الشخصيتين، يراوح بينهما ليعبر عن أزمته الداخلية، المتذبذبة، في هذه الظروف.

ولـــنحاول الآن الولـــوج للمرحلة التالية، علنا نجد خيطاً رابطاً، أو خيطاً فاصلاً بينها وبين من سبقتها.

2.2 . مرحلة التداخل(تداخل المصطلح بغيره من الأدوات..)

يقـــول كريستوفر كودويل في كتابه" الوهم والواقع":" إن شعر عصر ما، لا يُرضـــي العصـــر التالي، ولكن جيل جديد(بينما يُعجب بالشعر القديم) يطالب بقصائد تُعبر على نحو أكثر خصوصية وتمايزاً عن مشكلاته وطموحاته، وهكذا يتشكل لدينا ذلك الجيل المتواصل من الأغاني والقصص والأساطير والملاحم..، كممـــيّز للحياة الشعرية، يُظهر الفن كأمر عضوي ومتغيِّر، كزهرة على النبتة الاجتماعـــية تنمو وتتطور معها ككل؛ لأنها تمتص النسغ نفسه، وتمارس مهمة

(1) المصدر نفسه، ص76 للاستزادة حول هذا الموضوع، انظر فاضل تامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد، ط1، 1987 ص178 وما بعدها.

تفـيد النبـتة كلهـا"[1] وفـي كـتاب إحسـان عباس" اتجاهات الشعر العربي المعاصـر"*[1] نجـد الناقد يشير إلى أنَّ استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديـث يُعد من أجرأ المواقف الثورية فيه، وأبعده أثراً حتى اليوم، ثم إننا نجد علـى حسـب ما يرى عباس، أنَّ التاريخ قد حُوِّل إلى لون من الأسطورة لتتم للأسـطورة سيطرتها الكاملة، وذلك لأسباب منها: التقليد للشعر الغربي، الذي اتخـذ الأسـطورة ـ منذ القديم سُداه ولحمته، ويبدو أن كلا من كتاب جيمس فريزر، ودراسات فرويد ويونج، قد ساهما في انهيار الحواجز، التي كانت تقوم دون تقـبلها في الشعر العربي الحديث، كما يرى الناقد، كذلك يمكن إضافة ما للأسطورة من جاذبية خاصة؛ لأنها تصل بين الإنسان والطبيعة وحركة الفصول وتـناوب الخصب والجدب، وهذا ما يكفل لها نوعاً من الاستمرار، زيادة على أنها تعين على تصور واضح لحركة التطور في الحياة الإنسانية، أما من الناحية الفنية فيرى الناقد أنها تسعف الشاعر في الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الظاهر، وتربط بين الماضي والحاضر، كما أنها توحد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية، ومن ثَمَّ فهي تنقذ القصيدة من الغنائية المحض، وتفتح آفاقها لقـبول ألـوان عمـيقة مـن القوى المتصارعة، والتنويع في أشكال التركيب والبنـــاء[2].

إنَّ رؤيـة عـباس للأسـطورة شـاملة، ترى فيها طريقاً، لحل الكثير من المعضلات التي واجهت الشعر، والتي ساهمت في إعادة الثقة إليه، أو خلقه خلقاً جديداً.

ثم يشير إحسان عباس إلى أن الأسباب السابقة، هي التي جعلت الشاعر الحديث يبحث عن الأسطورة، ويعتمدها أنَّى وجدها، كما أن للشعراء مذاهب في اسـتخدام الأسـطورة، فمنهم من يُكثر منها، ومنهم قليل الالتفات إليها، ويمثل

---

(1) كريستوفر كوديل، الوهم والواقع، ترجمة: توفيق الأسدي، مطبعة دار الفارابي- بيروت، ط1، 1982، ص38.

* الكتاب طبع أكثر من طبعة، وأولها في 1978، والطبعة التي سنستخدمها هي الطبعة الثالثة، 2001، وذلك لأن آراء الناقد حول الأسطورة لم يطرأ عليها شيء جديد.

(2) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق- عمان، ط3، 2001، ص128.

الاتجـــاه الأول بـــدر شاكر السياب، أمّا الثاني فيمثله محمود درويش. ولا أظن الـــناقد يشير إلى ضعف الشعر بسبب الاستخدام الكثير أو القليل للأسطورة، إلا أنه يشير إلى أن استخدامها قد يكون له جوانب سلبية، إلى جانب الإيجابية منها، وتتمثل النتائج السلبية عندما تُؤخذ الأساطير وتُقصَر على الدخول لبناء القصيدة، دون تمثل لها ولأبعادها، فلا نراها إلا دخيلة، أو تؤدي وظيفة تفسيرية لا أكثر، فلا تخرج عما عُرف بالتشبيه في الشعر القديم.[1]

مما سبق يتأكد لنا، أن رؤية الناقد للأسطورة رؤية حداثية، فهي تختلف عمـــا سبقها، إنها وإن لم تظهر فقط بسبب التأثر بالشعر الغربي، فإن هذا التأثر سبب بارز فيها، كما أن الأسطورة روح تحيا في النص الشعري وتتفاعل معه، وإلا فإنها تجني على الشعر.

ثـــم إن إحســـان عـــباس يلتفت إلى القناع الذي يمثل شخصية تاريخية، في الغالـــب، ويرتبط مع الأسطورة بشكل أو بآخر كما ذكرنا سابقاً، كما أن القناع يمثل خلق أسطورة تاريخية، ، لا تاريخاً حقيقياً، فالأسطورة بديل لضيق الشاعر من التاريخ الحقيقي، وقد يكون محاولة لخلق موقف درامي[2].

أما أحمد كمال زكي ، فيتناول في كتابه "دراسات في النقد الأدبي" الأسطورة في الأدب المعاصر، ويرى أننا حين نحاول تقييم الكلمة المجازية، نجدنا نتصل بـــأطوار اللغـــة الأولى، حيث كانت المشاعر والخيالات والأحلام تشكل معادلاً حقيقـــياً للطبـــيعة وأحوالها، وبالتالي يجب علينا أن نتخلى عن الكثير من أفكار عصرنا، حتى نفهمها الفهم الصحيح[3]

ولا أظنه يشير إلى التخلي عن أفكار العصر، بقدر ما يريد إعادة صياغتها مجتمعة مع ما سبقها، لكي نحاول فهم العمل، لا أن نفهمه وفق النظرة الجديدة فقـــط، ثـــم يعـــود الناقد للتأكيد على أن افتتان الأدباء بلون أو بآخر من الفنون

---

(1) المصدر نفسه، ص129.

(2) المصدر السابق، ص 121.

(3) احمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس- بيروت، ط2، 1980، ص175.

القديمة، يُعد وفاء من الفن لماضيه، أي بصناع الفن أنفسهم لماضيهم، وأكثر ما يكـون الوفـاء علـى مـا يـرى، حين نجعل الأسطورة إحدى صور التعبير كالاسـتعارة مـثلاً، ثـم نصدر بها من أجل تجسيد القيم واقتراح الخلاص في مواقف الأزمة والضيق[1] إن الميثولوجيا توحي بشيء خفي يربط العقل الباطن الجماعـي، وبالتالـي، فإن الإنسانية في ظل ظروفها المعاصرة، بحاجة إلى ما يعـبر عـن هموم الجماعة لا هموم الفرد، لذا وجدت في الأسطورة مادتها، لا سيما أنّ الجرح العربي جماعي، وهذا ما أشارت إليه سلمى الخضراء الجيوسي، من كون البطل العربي، لا يختص بقطر دون سواه، كما أن الهمَّ إنساني، مهما كان في ظاهره داخلياً، إلا أن له بعداً عالمياً، وهذا ما تبغيه النفوس باستمرار، أن يكـون للمشكلة بعدها الإنساني، ليشاركه في همومه، ومحاولة خلاصه عدد كبير من أحرار العالم ومفكريـه[2].

ثـم إن أحمد كمال زكي يشير إلى انكباب (ت. س . إليوت) على الرموز المـبهمة، والكنايات المعقدة، وتتخطى الأسطورة عنده على حسب ما يرى كل العصـور، ولـم يجعـل الأسطورة التي جادت عليه بالرموز محوراً لنشاطه البلاغـي، بقدر ما جعلها كشفاً عن أزمة القيم في أرضه الخراب. ويربط بين إلـيوت وأدونـيس، فأدونيس يستلهم الأسطورة ويتبنى أبعادها من أجل تصوير ضـياع الإنسـان وموته على قاعدة تموزية، أي ضياع من أجل أن يصل إلى الحقيقة، وموت من أجل أن يبعث لحياة جديدة، وكذلك يراها إليوت[3]

ثم إنّه بعد ذلك يبحث في توظيف الأسطورة ويطبقها على النثر والشعر، وفي توظيفه للأسطورة يرى أن إمكانيات أيّ أسطورة، لا يمكن أن تُستغل، إلا إذا أتـيح لها الأديب الذي يفهم مغزاها لتعليق(حالته) بها على حد تعبيره، ولا يشترط أن يرتبط الأدباء بأساطير قومهم، فالأدباء قد ينهلون من الأساطير دون

---

(1) المصدر نفسه، ص175.

(2) انظر سلمى الخضراء الجيوسي، مقالتها بعنوان: البطل في الأدب، ص74.

(3) احمد كمال زكي، السابق ص176.

الـــنظر إلى إقليم دون سواه، فأدونيس قد يستغل تراث الإغريق مثلاً، استغلاله لتراث العرب على حد سواء...[1] وهذا ما أكدته عالمية الأسطورة، فهي تختزل المكان والبيئة لتبني لها بيئة جديدة.

ويؤكـــد هنا أنَّ استحضار الأسطورة من أي نبع كان، هو أمر مشروع للشاعر،وعلى الشاعر فقط أن يوظفها في مكانها ويقنع المتلقي بها.

ثـــم يلحـــظ فـــي تطبيقه على الشعر، وهو ما يعنينا هنا، أنَّ أفكار الشعراء المعاصـــرين تُقــرأ في رموز، تجعل شعرهم عسيراً أكثر من أي شعر سابق، ولذلـــك نجد أن "ييتس" كان يتحسر على إخفاقه في التوفيق بين رموزه وصلتها بالأحلام، وكان كثيراً ما يلجأ إلى رؤى النُساك، ويتحول إلى الخمائل الحريرية الســـوداء، أما اليوم فيقوم الشعراء الشباب على ما يرى الناقد بمحاولات رائعة لأن يكونـــوا مـــثله مع رفض التحسر كله، وبتسليم بكل الأساطير الشعبية دون إيمان ولا إنكار[2].

من هنا يتبدى لنا أن النظرة للأسطورة بدأت أكثر غموضاً، لدى الناقد تماماً كما هي عند الشاعر، إن الأسطورة، أينما كانت من حق الشاعر، يستلهمها سواء آمـــن بهـــا أم لـــم يؤمن، وسواء اتفقت مع وجهة نظر المتلقي أم لم تتفق، إن الأســـطورة وحـــي يحقق للشاعر قدرة على دخول المجهول الذي يظنه، عالمه ومن ثَمَّ فهي ليست هروباً، بقدر ما هي تحقيق ذات. ولكن لا ننسى دور المتلقي فـــي هذه العملية، فمن حقه على المبدع أن يكون نصه واضحاً أمامه ولا أقول مكشـــوفاً، فالدراســـات الحديثة تعتقد وجوب مراعاة هذا الأمر، وإن قال بعض الشعراء بغير هذا[3]

(1) المصدر نفسه، ص 178 -179.

(2) انظر مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن، الحداثة، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، وزارة الثقافة والإعلام- بغداد، د. ط ،1987، ص 282-283. وانظر احمد كمال زكي، السابق، ص183.

(3) انظر حاتم علي، النص السردي وتفعيل القراءة، مجلة فصول، م16، ع3، 1996، ص48، وانظر سامح الرواشدة، مغاني النص، ص93،

نخلص مما سبق إلى أن المصطلح، بدأ يتخذ أبعاداً، أكثر اتصالاً بالفكر الإنساني، وباتت الأسطورة، إلى جانب قصديتها تتخذ منحى تجميلياً، يبحث في الأثر النفسي، الذي أشارت إليه مدرسة التحليل النفسي[1]. ثم إنها ترتبط بما بعدها، أي مرحلة التداخل تداخل المصطلح، بأنها مهدت لمثل هذا الترابط، تماماً كما رأينا عند محمد فتوح أحمد.

أما محسن إطيمش فيعد الرمز والأسطورة من الإنجازات المهمة في القصيدة العراقية الحديثة التي يتناولها دون غيرها بالدرس. فهو يرى أن الأسطورة فكر الإنسان وتجربته الكبيرة في مرحلة من مراحل تكوينه؛ لأنها تمتلك القدرة شأنها شأن كل التجارب على الحضور الدائم، أو التجدد المستمر، والالتقاء بتجارب الإنسان في مختلف العصور[2].

ودرس محسن إطيمش جيلين من الشعراء العراقيين: جيل شعراء الفترة التي سبقت ميلاد الشعر الحديث في العراق، من أمثال (الرصافي– الزهاوي – علي الشرقي ومحمد الشبيبي وغيرهم) وهم عنده لم يعرفوا الالتفات إلى توظيف الأسطورة أو رموزها في الشعر لسببين:

1: قلة تحصيلهم الثقافي بسبب التخلف الثقافي في العراق حتى منتصف الأربعينات، واقتصار التعليم على أبناء طبقة معينة، وغياب الانفتاح على الثقافة العالمية.

(1) فرويد ...، مدارس التحليل النفسي، ص85-87.

(2) محسن إطيمش، دير الملاك(دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر) دار الرشيد للنشر، العراق، د، ط ، 1982، ص121-122.

2: انصـــراف ذلـــك الجيل من الشعراء إلى الاهتمام بالتراث الشعري والأدبي العربي اهتماماً يصل حد التقديس، وهذا الذي صرف الجيل المشار إليه عمـــا يمكن أن يراه من مظاهر الجدة في الشعر الحديث، ومنها قضية الرموز والأساطير[1]

والجيل الثاني عند محسن إطيمش يشمل(السياب ونازك والبياتي وغيرهم) وهـــو جـــيل الأسطورة، والناقد يشير إلى أول إشارة أسطورية عند السياب في قوله:

رآها تغني وراء القطيع كـــ (بنلوب) تستمهل العاشقين[2]

وكـــان اســـتخدام الســـياب لشخصية(بنلوب) الأسطورية منهجاً للعديد من الشعراء العراقيين بعده كما يرى محسن إطيمش، وذلك لأن السياب عرف حكاية عولـــيس وغربته وانتظار زوجته له، التي كانت تستمهل العاشقين في محاولة للتخلص منهم، وجاء الاستخدام لهذه الشخصية على سبيل التشبيه. وهذه المرحلة الأولى عند السياب وجيله، كما يرى محسن إطيمش[3]، وفي هذه المرحلة نتناول دراســـة لأمينة غصن، بعنوان "خليل حاوي والأرض" تشير فيها الناقدة إلى أن الأسطورة لا زالت كرأس أورفيوس المقطوع تُغنى عبر أزمنة الموت والرحيل[2]. أمـــا فـــي الزمن الأول حيث احتضنتها الشعوب، تراثاً ولغة وبناء دراميا، فـــترى الـــناقدة أن الأسطورة لم تكن لتُغنى؛ لأنها كانت واقعاً وحياة تحمل ثقل المعاني، وترسم حد التفسير العقلاني للكون[5] ثم إنها إذ تتناول استيحاء الشاعر للأسطورة لتجد أنَّ هذا الاستيحاء يفجر تساؤلات عدة، منها:

---

(1) المصدر السابق، ص123-124. وانظر عماد الخطيب، الأسطورة معيارا نقديا، ص94.

(2) بدر شاكر السياب، الديوان، ص

(3) محسن إطيمش، نفسه، ص125-126.

(2) اورفيوس من أشهر الشعراء والموسيقيين، أهداه أبللو قيثارا، وعلمته آلهة الشعر والفن العزف عليه، وقد حاول استرجاع محبوبته، ولكنه فشل في ذلك، وكان هذا بعد أن ماتت من لدغة أفعى بعد هروبها من استيوس ابن حوريات الماء، للاستزاده حول هذه الأسطورة انظر دريني خشبة، أساطير الحب والجمال عند اليونان،(دراسة ونصوص) دار الشؤون الثقافية العامة- آفاق عربية- بغداد، د. ط، 1986، ج1، ص202.

(5) أمينه غصن، خليل حاوي والأرض، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع26، تموز، 1983، ص78. * للاستزادة انظر سعد دعيبس، الظاهرة الإليوتية في الشعر المصري المعاصر، نهج البصرة - تونس، ع5، 1983. وعماد الخطيب، الأسطورة معيارا، 134-133

ما السبب الذي يجعل الشعراء يبعثون بعض الأساطير ويهملون غيرها، وهل تخـتلف الأساطير في إيحائها؟ ثم ما هي وظيفة الأسطورة في الشعر؟ وما هو أثر الشعر في الأسطورة؟ وكيف تغزو السردية الأسطورية الشكل الشعري؟ ثم إن الشعر الذي تداخل زمناً والقالب الدرامي للأسطورة لم يكن إلا تكملة لرؤيا تشـكل العـالم من جديد، وتعيد صياغة زمن عقلاني، يختصر مسافات الزمن الموضوعي. فالأسطورة التي تضغط بعبئها على عملية الخلق الشعري، على ما تـرى الـناقدة لعبت دوراً هاماً في توجيه الأفق الشعري الحديث، وتسببت في إظهـار منازع متعددة فيه، ولم تتأقلم كعنصر مولِّد في عملية الخلق الجديد، إلا لأنها كانت تحولاً وانقطاعاً، جاء نتيجة تغيرات جذرية في الوجدان والضمير[1].

ها هي الناقدة إذ تبحث عن وظيفة الأسطورة في الشعر،وتحاول الإجابة عـن تساؤلها حوله، لتؤكد قضية جديدة، لم تكن بارزة بصورتها تلك، وهي ما هو أثر الشعر في الأسطورة؟ لتجيب : بأنه إذا كان الشعر العربي الحديث يتطلع إلى هدم البنية الأيديولوجية والتقليدية، فإن الشاعر هو بامتياز الباحث عن معان هاجعة أحياناً، يفسر ظواهرها وأخرى يحولها إلى غموض مستجد، وبخاصة أن العناق بين الغموض والمعنى على ما ترى الناقدة، ليس ظاهرة جديدة في الأدب، وقد احتضنه الاجتهاد زمناً وما زال في ركب التأويل والمطلق[2] إن الغموض وإن رفضه بعض المهتمين إنما يعطي، أبعاداً للنفس المتلقية كي تبني نصاً على الـنص، ومن ثَمَّ فإنَّ المبدع والمتلقي يلتقيان، وقد يفترقان، فالعمل الأدبي يُؤَوّل وتأويله يتأتى من مجموعة من العوامل أهمها ثقافة المتلقي، لذا برزت نظريات التلقي والاستقبال، التي أكدت دور المتلقي في عملية الإبداع[3]

ثـم إنّها ترى في الأسطورة وسيلة هامة في تجسيد التجربة الكلية التي تـتحد فـيها الذات بالموضوع، والمجرد بالمحسوس، وما فوق الواقع بالواقع،

---

(1) أمينة غصن، نفسه، ص 78.
(2) المصدر نفسه، ص 79.
(3) للاستزادة حول هذا الموضوع انظر: تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط2، 1996، ص198-208.

فتقول في ذلك:" وتجربة مثل هذه لا يجدي في تجسيدها التقصي الواعي وحده، وعبثاً يستهدفها الشاعر، ما لم يتصف بقدرة الحدس اللاواعي، الذي يجعله يتحد بلا وعي أمته، ولا وعي الإنسانية في تاريخها الطويل، والتفاتها إلى مستقبلها، ويكــون مدى التجربة وعمقها مرتبطين بفوران اللاوعي فوراناً تلقائياً، يوجهه ويضيئه الوعي، وهو أشبه بقانون داخلي ينمو مع نمو التجربة، فينظمها انتظاماً داخلــياً يحــررها من أسر الأشكال الخارجية والقوالب الجامدة".(1) ولعلَّ أمينة غصــن إذ تشير إلى أهمية اللاوعي، لتؤكد نظريات علم النفس في تناول هذه المســألة فــي حــياة الإنسان، والتي أسهمت في معرفة الكثير عن خبايا النفس الإنسانية، فالأسطورة ترتبط باللاوعي الجماعي، كارتباطها بهذا الوعي نفسه(2).

كما تعيد الناقدة تذكيرنا بما أشار إليه أسعد رزوق سابقاً تضمينياً، من أنَّ كل ثورة تحدث، تجعل الشعر الحديث ينفصل عن التراث الشعري العربي بقدر مــا يتصل به، والشاعر إذ يحاول الانطلاق مما يراه عناصر حية في التراث، فذلك لأن كل نهضة شعرية في أمة، تحمل تراثاً شعرياً عريقاً متراكماً، لا بد لها من العودة إلى الينابيع الأصيلة، التي كانت مصدر كل نهضة في الماضي. وتعود للتأكيد على أن هذه العودة تختلف عما يُدعى بالسلفية الشعرية؛ ذلك أنها ليست عودة لإحياء الأنماط والنماذج، لهذا ترى الناقدة في استلهام روح الفطرة في الشعر العربي الجاهلي، والثورة التي انتهت إلى غاياتها من التطور في نتاج المتنبــي، صــورة مماثلــة لما نتج عن غصة الشاعر العربي الحديث وثورته ونفوره من الواقع(3)، هذه هي التي أوجدت شيئاً جديداً في كل ما مضى.

وتخلــص إلى أنَّ الأسطورة هي لغة المفارقة، التي تهزم القوى الماردة والخارقــة، وتحل محلها الإنسان البطل، فيتجاوز فيها الرمز حقيقة مادية، هي استمرارية الدوام، ليؤكد لنا استحالتها باستمرار التغيُّر؛ لأن الوجود شيء مادي

(1) أمينة غصن السابق، ص79.
(2) انظر فرويد.. مدارس التحليل النفسي، ص86-91.
(3) أمينة غصن، السابق، ص79.

سواء كان ذلك في جانبه الموضوعي، أو جانبه الفكري، وهو لهذا لا يفنى ولا يُستحدث، ويتحول من حال إلى حال ليصرع "الزمن الميت"[1]

إن الإنســان يبحــث في كل عصوره، عن حقيقة وجوده، لا ليعرفها؛ لأنه يستشعرها، ولكن لكي يجد الوسيلة للخلاص من حتميتها، وفي بحثه، تأكد أن لا حيلة له أمام هذه الخوارق، فهادنها حيناً، وتعالى عليها حيناً آخر.

إننا نجد في آراء أمينة غصن السابقة، جرأة على سبر أغوار الأسطورة، إلا أن الناقدة لم تحاول أن توضح القالب الدرامي للأسطورة، وكيف أنه برز فــي شكل سردي في القصيدة العربية، حتى بتنا نتناول حكايا، ممتدة لا تنتهي. على الرغم من أنها تذكر هذا عرضاً.

ويتــناول باحث آخر الأسطورة في مقالة له بعنوان:" على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب"، وفيها يرى أنَّ الأسطورة خلاصة تجارب متعددة، وحصيلة أجيال متتالية، وهي جوهر تفكير وتأمل طويلين عبر عصور متلاحقة، وهــي أيضــاً رمــز، يقــبله الناس كافة منذ أزمان بعيدة، وفيها صور شعرية موســومة بآلاف الخبرات، وذلك لأنها من صنع الناس ولأن كل عصر يضيف إليها شيئاً يتواءم مع تفكيره وحسّه[2]

إنّ الأسطورة على ما يرى، مقبولة من الجميع، ونحن نعلم أن اللامعقول قد يجــد مــن يتصدى له، إلا أنها تتخطى هذا المعنى، وكذلك فالأسطورة حصيلة وعــي جمعــي، يتفهمها ويضيف لها من خبراته. وقد قال كولن ولسُن في هذا الصدد:" فمن الممكن القول بأن الهدف النهائي من الأدب الخيالي كلّه هو إفهام الإنسان(بماهية الحياة)[3]

---

(1) المصدر نفسه، ص79.
(2) احمد عثمان، على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب، مجلة فصول، ج1، م3، ع3، 1983، ص37.
(3) كولن ولسن، المعقول واللامعقول (في الأدب الحديث)، ترجمة: أنيس زكي حسن، منشورات دار الآداب- بيروت، ط 1981، 5، ص256.

ويطـــرح تساؤلاً حول فائدة الأسطورة في الشعر، يقول:" ما الفائدة التي جناها الشعر المعاصر من الاتكاء على الأسطورة" ويؤكد على ضرورة التصدي لهذه الإجابة[1]

كما يحاول في أثناء دراسته للأسطورة الإغريقية في شعر السيّاب، أن ينظر إلـــى مـــدى هـــذه الفـــائدة، فيشير إلى كل من رأي إحسان عباس وعز الدين إسماعيل، ثم يذكر أن دواوين شعرنا المعاصر قد أكثرت من الحواشي الشارحة، والتعلـــيقات الإيضـــاحية، وإن دل ذلك على شيء كما يرى، فإنما يدل على أن الشـــاعر المـــبدع لم يفلح في التعبير عن كل ما يريده من المعاني، من خلال أدواتـــه الفنية ووسائله التعبيرية، ويؤكد وجود خلل ما، بسبب كثرة الحواشي[2] ناســـياً أنّ إلـــيوت نفسه، الذي تتلمذ على يديه الكثير من الشعراء والنقاد، كان يضـــيف حواشي تفسيرية لأعماله، ثم إن المرحلة الأولى لأي جديد تحتاج إلى شرح وتفصيل، ولعل بعض الشعراء آثر الغموض على هذه الشروحات.

ويورد آراء سبق أن أوردناها حول فائدة الأسطورة للشعر، ثم يؤكد أن الأســـطورة تمثل اتجاهاً هروبياً ونزعة انهزامية، إلا أن وظيفتها في كل الشعر المعاصر أصبحت قضية أدبية ونقدية مُلِحة[3]

إننا نجد الروح الانهزامية التي ظهرت في شعر شعراء هذه المرحلة، تمتد لـــتطال حـــتى النقاد، كيف لا والمثقف العربي الذي آمن بالقومية وركن إليها، يصـــدم بوفـــاة عـــبد الناصر ممثلها، ثم يصطدم بسقوط بغداد، بعد فترة ليست بالبعـــيدة، ولا يجد اليد العربية قادرة على أن تفيد حتى نفسها، فيضعف إيمانه بقوة طالما حلم أنها يمتلكها.

(1) أحمد عثمان، السابق، ص37.
(2) المصدر نفسه، ص38.
(3) نفسه، ص 38.

وتـــدرس خالدة سعيد الملامح الفكرية للحداثة في مقالة لها بهذا العنوان، بعـــد أن تطـــرح الكثـــير من الآراء النقدية[1]. وفي هذه الدراسة تربط الحداثة بالانـــزياح المتسارع في المعارف وأنماط الإنتاج والعلاقات، على نحو يستتبع صراعاً مع المعتقدات، ومع القيم التي تفرزها أنماط الإنتاج والعلاقات السائدة، فالحداثـــة، ثورة فكرية، وليست مجرد مسألة تتصل بالوزن والقافية، أو غيرها كقصـــيدة النـــثر والسرد...، إذن الحداثة وضعية فكرية لا تنفصل عن ظهور الأفكار والنزعات التاريخية التطورية، كما ترى الباحثة، وهي تتبلور في اتجاه تعـــريف جديد للإنسان، عبر تحديد جديد لعلاقته بالكون، إنها إعادة نظر شاملة في منظومة المفهومات، والنظام المعرفي[2] ثم إن الباحثة التي ترى في الحداثة تغيّراً عن كل ما سبق من معتقدات، أو إعادة تفهمها وفق معايير معاصرة، تؤكد أن الحداثة برزت في كل عصر.

وتورد مثالين على ذلك: الحداثة الأوروبية والحداثة العباسية، وتُلمح إلا أنّهـــا وإن اعـــتقدت بـــتأثر الحداثة العربية بما سبق، إلا أنّ الجدلية والموقف الصراعي يظهر في كل حداثة، وهي ترى أننا حين نقرأ تاريخ الحداثة، سنجد سلسلة من التوترات أو الصراعات بين الإنسان ومنجزاته[3]

وتشـــير إلـــى الفكر الذي ينتظم الكثير من أفعال الإنسان عبر عصوره الممتدة، والرغبة الخفيَّة التي تجعل هذا الإنسان يخلق آليات حياته الجديدة، إننا جميعاً لا نبغي أن نكون مقلّدين، بل دوماً نسعى إلى ابتكار ما هو جديد، وإن كنا دوماً نفيد من ذلك القديم.

وفي هذا ترى خالدة سعيد أن الحداثة هي تَكَسُّر الصورة القديمة، أو تفكك هذه الذاكرة، فالذاكرة على ما ترى بناء دال متكامل، وتَذكُر أحداث أو عناصر

---

(1) انظر خالدة سعيد، العودة من النبع الحالم، لسلمى الجيوسي، مصدر سابق، وانظر خالدة سعيد، حركية الإبداع(دراسات في الأدب العربي الحديث) دار العودة - بيروت، ط1، 1979، وقد أخرت هذه الدراسة لأنها تُعنى بالتحليل بشكل كبير، ولا تضيف الكثير للنظرية.

(2) خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، ج1، م3، ع3، 1984، ص25.

(3) المصدر نفسه، ص27.

خـــارج سياقها، يفقدها دلالتها، وتكسُّر الصورة أو زعزعة الذاكرة يعني إعادة تنظـــيم عناصـــرها، أو إعادة قراءتها وفق منظور الحاضر[1] إذن فالصورة قد تتكســـر، لكنها قد تعاد بشكل يحمل السمات الأساسية، ولكن برؤيا، أو منظور مغاير، وهكذا هي الفنون والمعارف، قد نفككها، إلى لبنات صغيرة، ونصنع منها شيئاً جديداً، المادة واحدة لكنَّ الشكل يتغير.

ثم تشير إلى إيلاء أقطاب الحداثة عناية كبرى لإعادة قراءة الماضي، وذلك لأســـباب منها: أنها ضرب من مواجهة الذات، أو ضرب من إعادة إبداع هذا الماضي، وذلك لأن المبدع على ما ترى، يُبدع ماضيه، لكي يُبدع حاضره. وقد ســـار هـــؤلاء فـــي اتجاهين بشكل متوازٍ، يتقدمون باتجاه الجديد الذي تخطى أعمـــالهم نفســـها، ويستحضرون صوراً من الماضي بشكل يتفق مع خطواتهم التجديدية، ولم يكونوا في هذا باحثين عن أسلاف حسب[2] إن الباحثة إذ تتحدث عن التيارات التي ظهرت في الوطن العربي بالنسبة لاستخدام القديم، لتشير، إلى أنّ مـــن أخـــذ بالقديم، كان يصدر عن فكرة إحياء هذا القديم بصورة عصرية ملائمـــة، وذلـــك لأنه علم بأن لا غنى له عنه، في المقابل فإن هذا القديم ليس بشيء إن لم يأخذ بروح العصر الجديد.

أما أحمد كمال زكي فيعود لنا بمؤلفه "الأساطير"[3] في هذه المرحلة ليؤكد جملـــة من القضايا، محاولاً في البداية الإشارة إلى أوليات الأسطورة، وعلاقة الأسطورة بالخرافة،وتراث العرب، أما فيما يتعلق بمنطق الأسطورة فيذهب إلى أن منطقها هو اللامنطق واللامعقول واللازمكان، على حد تعبيره، وفي كل هذا تبدو الأسطورة وسطاً بين الحلم واليقظة، أو لعلها تبدو كأنها ضرب من أحلام الـــيقظة ممـــتع، على وفق ما يرى.[4] وذلك لأنّنا حين نقرأ أسطورة ما، نسأل أنفسنا، ترى أين الحقيقي فيها وأين الوهم؟ ومعنى أن التكوين الأسطوري شأنه

---

(1) المصدر نفسه، ص29.
(2) نفسه، ص29.
(3) الطبعة الأولى للكتاب 1975، في الثانية 1979، وقد اعتمدنا طبعة عام 1985 لعدم تغيّر فيما تناوله
(4) أحمد كمال زكي، الأساطير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د. ط1985، ص46.

شأن الصور التي تظهر في الأحلام، يؤكد أنّها تقوم على قاعدة روحية، تمدنا بقوة أكبر من قوة تجاربنا الواعية[1]

ثم إن الناقد في نظرته للواقع في الأسطورة، يؤكد ما ذهب إليه فريزر، من أنّ عصر السحر الذي هو عصر الأسطورة، شبيه بعصر العلم، ومعناه أن عصـــر العلم الذي يؤمن بوجود نظام دقيق للطبيعة، يرجع إلى عصر السحر، الذي أخذ بالفكرة نفسها، أي أن أساس الأسطورة كوني، حتى بوجود العناصر الوحشية واللاعقلية فيها ــ فإنها تقوم على أصول تاريخية وطبيعية صحيحة[2] إن الناقد يتنبه إلى حقيقة الإسطورة، نعم هي تتمتع بلامعقولية كبيرة، إلا أن فيها من الحقائق، ما يمكن تسويغها، مجازاً أو حقيقة.

ويشـــير إلـــى إلـــياذة فرجيل، على أنّها أطلال معلقاً عليها أو معللاً أسباب وجودهـــا[3]ويدلـــل علـــى ما ذهب إليه أيضاً، برأي لشكري عياد يرى فيه أن الحضـــارة الزراعـــية التي أشعرت الإنسان بفرديته ونبهته إلى اطراد نواميس الحـــياة، جعلـــته يراقب غيره، ومن ثم رصد أعمال الآخرين، ووزنها، فعرف الفضيلة والرذيلة ــ وبالتالي فلا بد أن توجد أساطير الخير والشر، وبمعرفتهما وجـــدت المأســـاة، وعليه فلا عجب، إذا عرفنا أن الأدب المسرحي قد نشأ في أحضان عبادة أوزيريس وعبادة ديونيزيوس الهي الزراعة[4]

إلا أنّـــه يفرق على الرغم مما ذهب إليه، بين الكلام الذي يُتداول شفاهاً، ويتضمن أسطورة ، أو تنسج لتفسيره أسطورة وبين الكلام الذي ينشأ فعلاً أمام آثـــار ســـكت عنها التاريخ، وأثارت خيالات فئة فأحيتها بحكايات، فهنا يختلف العطاء، في الحالة الأولى يذكر عز الدين إسماعيل أننا نجد أحداثاً مبتورة، أما في الثانية فنجد مشاهداً فقط بلا أحداث، إنها تخترع الأحداث[5]

---

(1) المصدر نفسه، ص38-39.
(2) نفسه، ص47-48.
(3) نفسه، ص48.
(4) نفسه، ص48 ، وانظر شكري عياد، البطل في الأدب والأساطير، ص 89.
(5) احمد كمال زكي، السابق، ص53.

ويحـــاول زكي الفصل بين المعاني المختلفة للأسطورة كواقع، فليس كل أســطورة واقعــية، إن الأسطورة الواقعية وإن حملت شيئاً من الخوارق، فإنها تحمل إلى جانبها قبولاً مشوباً بالراحة لدى المتلقي الواعي.

ولعله وحين يربط الأسطورة مع الفن، بعد ذلك، يحاول الإشارة إلى تلك الخاصــية التــي تمتاز بها الأسطورة في الأدب عما سواها، فهو يرى اندماجاً كــاملاً بيــن الفن والأسطورة، وذلك منذ كانت الحياة، ودليله النقوش ومخلفات الفراعــنة وغيرها، فالناظر إلى العين والصولجان اللذين نقشا في معابد قدماء المصريين يخال أن هناك أوزريس الطيب، يرى ويحكم بقوة وحزم يقول:" وقد نحــس كما أحس الأولون أن صورة العين تدل على الحذر وصورة الصولجانة تــدل على العزة. غير أن الصورتين من غير شك جزء صغير جداً من تاريخ العبادة عند الفراعنة"[1]

ويبدو من ربطه بين الأسطورة والفن أنه يقصد فنون الرسم والنحت، لا الفنون الإبداعية الأدبية، وإن كنا نرى فيما بعد شمولية هذه النظرة للعلاقة بين الأســطورة والفــن، فإننا لا ننكر أن ناقداً مثله تبين ما للأسطورة من أثر حتى على الأشياء التي خلقت هي من رحمها، كالشعر والفنون.

أمــا فــيما يتعلق بالأسطورة والأدب عنده، فلا تختلف عنها في الفنون الأخــرى، ويظهــر هــذا فيما وصل الينا من نصوص أدبية، وخاصة الشعر، وبالتالــي فإن الآثار الأدبية تلعب دوراً خطيراً، على حسب ما يرى الناقد، في نقــل الأســاطير والحكايات الخرافية عبر التاريخ، ويكون للشعر الغنائي فضل السبق، وعليه فإن التراث الأسطوري وإن أحاط به الغموض وأصابه التحوير، يظــل مفــتاح الحضارات القديمة، بل أساس كثير من الأفكار الإنثروبولوجية الهامة، والرأي لعز الدين إسماعيل[2]

---

[1] المصدر نفسه، ص57.
[2] المصدر السابق، ص73.

ويخلـــص إلى أن الافتراض السائد في أدبنا الحديث، هو أننا بخضوعنا للتنظـيمات الآلــية نجــد أنفسنا في خطر فقدان الصلة بالماضي، حيث البراءة والحلول التي كانت تتم بتلقائية،حتى وإن أتت عن طريق السحر والطقوس، ومن هنا جاءت الدعوة إلى استفتاء أساطير الشعوب، وإلى استكناه الانطباعات الدفينة التي تتكون فينا في عهد الطفولة- عهد حكايات الشاطر حسن، وابن ذي يزن- ويــربطها اللاوعــي بالماضــي السحيق، وينميها الاطلاع الواعي على تراث الإنسانية، الذي تظهر فيه الأساطير براقة وآسرة[1]

إن الــناقد إذ يقــرِّب الأسطورة من مراحل الوعي الطفولي، ليجد فيها بســاطة، لا يمكــن أن نُقِــرَّ بها دوماً، والأسطورة وإن بدت بسيطة في بعض الأحيان، إلاّ أنّها تحمل سمات التعقيد والانغلاق في أحيان كثيرة أخرى. ثم إننا نجــد الــناقد يســتدرك كي لا يفهم من كلامه أن الأدب العربي القديم لم يحفل بالأســطورة وأبعادها فيقول:" لكن هذا لا يعني مطلقاً أننا ــ كأدباء منتجين ــ الجــيل العربي الذي أدرك وحده سعة آفاق الأسطورة، فقديماً استغلها الشعراء والكتاب، على نحو يتفق وثقافة العصر، وبصورة كانت كافية لأن يفضي خلالها كل أديب بما يريد"[2] ومع أنني أتفق معه في رؤيته، إلاّ أنه ليس كل ما يصدر عن الأسطورة دائماً في المستوى الذي يجعل للعمل قيمة خطيرة، فلا نستطيع أن نشــبه عملاً يفتقر إلى الإحساس بالأسطورة وفهمها وتمثلها، وعدم القدرة على دمجها في العمل الأدبي حتى لا تستطيع فصله، بعمل نال من هذا بنصيب وافر، إن ثقافة الشاعر، إضافة إلى موهبته، وتعمقه في الدلالات هو الأساس في إحياء الأسطورة داخل العمل الأدبي[3]

وفي دراسة بعنوان "الشاعر العربي: حداثة الرؤيا"، لعلي جعفر العلاق، تحــاول ربــط كلمتي الرؤية والرؤيا، وتبيُّن أوجه الاختلاف والتشابه بينهما ،

---

(1) المصدر نفسه، ص 90.

(2) نفسه، ص 90.

(3) انظر نفسه، ص95، وللاستزادة انظر حاتم الصكر واعتدال عثمان، الشعر ومتغيرات المرحلة، دار الشؤون الثقافية- بغداد، الجلسة الثالثة من جلسات مهرجان المربد الشعري السادس، ط1، 1986.

فتستعير رأي غالي شكري الذي حاول أن يميز بينهما، فكلمة(الرؤية) عنده تقتصر على الرؤية الفكرية للواقع والفن، والتي تمنح الأولوية في عناصر التجربة الشعرية، للعنصر الاجتماعي والدلالة السياسية، وإن كانت الرؤية الفكرية في نظره أحد عناصر الرؤيا الحديثة في الشعر، إلا أنها لا تشكل إلا انفصالاً شبكياً في العين الشاعرة، أما الرؤيا الحديثة فهي الرؤيا التي تستمد ملامحها من جماع التجربة الإنسانية، التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافي والسيكولوجي والاجتماعي[1]

إلا أن علي جعفر العلاق يلحظ أن كلمة "رؤيا" شديدة الروغان، عصيّة على التحديد وواسعة سعة عجيبة، تصل أحياناً حد التناقض، فهي تكتظ بالغموض، وظلال المعنى التي تولد على الدوام، عدداً من المفارقات[2]

ويرى أنّ كلاً من الرؤية والرؤيا تنهضان معاً، في التعبير عن مدلول متشابك واحد، يحتضن العمل الشعري كله،بوصفه كياناً حسياً، عامراً بالقيم الجمالية والإبداعية، وتوهجاً فكرياً ووجدانياً ونفسياً يتشظى في طوايا النص الشعري[3]؛ أي أنهما معاً تصلان بالعمل الأدبي إلى الدرجة التي تجعلنا نسميه عملاً أدبياً متكاملاً، إنّ للرؤيا علاقة وطيدة في العمل الأدبي المتكئ على الأسطورة، فمدى اتساع رؤية الشاعر، هي التي تخلق لعمله تلك الأبعاد التي تصل إلى جذور هذا العمل،ثم إن الرؤيا التي يمنحها الحاضر للشاعر مع تلك التي سبقت يصنعان شعريته، وإذا أخذ العمل الأدبي بالأولى فقط ظلّ في مكانه لا يراوحه، أو تركها إلى الثانية بات مفصولاً عن جذور تثبته.

أما فيما يتعلق بموقف الشاعر من التراث، فيعتقد الناقد أن أهم نقطة فيه تتمثل في علاقة الشاعر بتراثه القريب والبعيد على السواء[4] وبالتالي فإن

---

(1) علي جعفر العلاق، الشاعر العربي: حداثة الرؤيا، مجلة الآداب، ع1-3، السنة35، 1987، ص36-37، وانظر غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، منشورات دار الآفاق الجديدة- بيروت، ط1، 1968، ط2، 1978، ص7-12

(2) علي جعفر العلاق، نفسه ص37.

(3) نفسه، ص37.

(4) المصدر السابق ص47، للاستزادة انظر ماجد السامرائي، متوالية التجديد في الشعر العربي الحديث، مجلة الآداب، ع1، السنة 3، 1987، ص35.

التراث جزء من الرؤيا، يراه الشاعر ماثلاً أمامه أين اتجه، يمتعه، ويتركه يتفيّأ ظلاله. إن التراث كالأرض الأم، لا تقسو أبداً، باختصار التراث هو الأسطورة، بكل ملكوتها الساحر. هكذا تتعدد الدلالات وتتداخل فيما بينها، وتصبح الأسطورة شيئاً خاصاً تحمله الرؤيا.

وتشـــير اعتدال عثمان في كتابها" إضاءة النص" إلى أن الشاعر قد يبتعد عن الواقع المحسوس، ويبدو مغرقاً في الحلم الهذياني، ويكون خروجه خروجاً مؤقـــتاً علـــى مشروعه الهذياني، وفي دراستها لقصيدة أحوال ثمود لأدونيس، تخرج إلى أنه قد يغلب على موسم من مواسم الشاعر طقس الأسطورة، فيسيطر الفينيق أو تموز، أو طقس الرمز، أو الرمز التاريخي أو غيره[1]

وتفصـــل الباحثة بين الأسطورة والرمز والأسطورة والتاريخ، وترى أنّ للأسطورة أبعاداً رمزية، إن لم تكن هي بحد ذاتها رمزاً، وإنها تسير مع التاريخ جنـــباً إلـــى جنـــب حتى ليستعصي فصلهما. ثم إننا لا نعتقد بأن يترك الشاعر الأســـطورة في موسم ما ليعود لها في موسم آخر ، سواء أراد ذلك أم لم يرد، وحـــتى لو قصدت الشاعرة بالموسم القصيدة، لا الفترة الزمنية الفاصلة بين كل عمـــل، فإنـــنا إن أنعمنا النظر في النص الشعري سنجد خيطاً، يصل أي قضية بالأسطورة، أو بغيرها من الأدوات التي تلتقي بها، وليس هذا انحيازاً مني نحو الأسطورة، مع أني لا أنكر هذا الخيط الذي يربطني بها، بل الذي يربطنا جميعاً بها.

إلا أنه وعلى الرغم من أننا نجد تراكباً للمستويات الأسطورية والدينية، فإنـــنا نلحظ أيضاً بروز صفة الواقعية فيها، إن الشاعر المعاصر، لا يمكن أن ينفصل عن واقعه، إنه يكتب ليظل قريباً من هذا الواقع، وليفهمه بصورة أفضل، ويُفهمه ذاته[2]

(1) اعتدال عثمان، إضاءة النص (قراءات في الشعر العربي الحديث)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1988، ط2، 1998، ص53.
(2) انظر المصدر نفسه، ص116.

وتـــرى أن المـــبدع يمتلك ملكة تجميع شظايا معطيات الحياة المتناثرة، وتركيبها في تشكيل فني متماسك، وعلى حين يشارك المبدع في الحياة بجوانبها العملـــية والاجتماعية والسياسية والثقافية، ويفهمها من داخلها، فإنه يعرف أيضاً كـــيف يكـــون فَعَّالاً خارج الحياة المعيشة، فيحوّل ما يستقبله عقله ووجدانه إلى رمـــوز وصور وعلاقات لغوية، وتفاعلات نصية وإشارات أو علامات ثقافية وحضـــارية، يتشـــكل من خلالها العالم من جديد، ثم إن النص الذي يعمل على إيجـــاد المعـــادل الفكري والعاطفي لحقائق الحياة وقوانينها، ومن ثم يؤدي إلى اكتشـــاف حقـــيقة جديدة للذات الفانية في وجودها العابر، لهو النص الذي يظل مجالاً مفتوحاً للناقد كي يضيء هذا النص ويُبرز قيمته(1)

مما سبق يتأكد لنا أن هذه المرحلة، وأن أخذت بعباءة المرحلة التي سبقتها، فـــإن مـــن الإنصـــاف القول أنها أضافت لها العديد من الإضاءات والتفصيل، وجـــاءت بالمتجدد ولا أقول الجديد، لأن العلوم والمعارف الإنسانية، تماماً كما الصرح لا تُبنى دون أساس متين، ومن ثم فإن إبداع القادم الجديد هو الذي يُبرز العمـــل علـــى صـــورته التي نراها، ليس الفضل فقط للمتقدم وإن كنا لا ننكره فضله، إنما الفضل مجموع لكليهما، لأن العمل صورة أخرى لتجاذب وتلاحم كل هذه الأُطر، ومما نجده مجموعة من الملاحظات منها:

1. إنـــنا نـــرى أنّ الفكر الثوري في الجزء الأول من هذه المرحلة ما زال ممـــتداً مـــن أسعد رزوق، وذلك لأن العربي ما زال قريباً، من مرحلة الإيمان بما ستخلقه الثورة لشعوبها المقهورة، إلا أن هذا الفكر يبدو أكثر ارتـــباطاً بواقـــع الحـــياة عما سبقه، وذلك، لأنه يشير إلى أن العمل هو الأساس لا انتظاره.
2. كمـــا نجد ربط الأسطورة بالعلم، لدرجة جمعهما معاً ليتعايشا جنباً إلى جنب، فتخرج الأسطورة هنا عن دائرة الخرافة.

(1) المصدر السابق، ص159.

3. بدأت الأسطورة تبرز في الشعر كإشارة وإيحاء، وذلك لأن المتلقي، بات قريباً من صناعة النص، بل إن جاز لنا التعبير بات مشتركاً فيه.
4. الأسطورة كمصطلح اتخذت أبعاداً أعمق مما كانت عليه، وإن ظلت في بعض الأحيان تراوح مكانها.

هـــذا مـــا كـــان بالنسبة للقسم الأول من المرحلة الأولى، مرحلة تطور المصطلح. أما في القسم الثاني، وهو المتعلق بتداخل المصطلح مع سواه مـــن الاتجاهات والأدوات، نجد أن القناع والرمز وغيرهما من الأدوات تـــتحد مع الأسطورة، حتى لا نستطيع فصلها، ثم نجد إلى جانبها نظرة تـــرى بعلاقة الفن بالأسطورة أو الواقع، وهذه تتطور عما سبقها، وذلك في التداول

5. تبدأ ملامح الانهزامية بالظهور، وقد تكون بداياتها مستمرة من المرحلة الأولى في التطور، إلا أنها تظهر بشكلها الواضح في المرحلة الثانية منه وذلـــك للأسباب التي نظنها، أثرت على الفكر العربي، الذي أحس بأنه مهزوم ولا أمل أمامه.
6. فـــي بعـــض الملاحظـــات نجد النقد مجرد تفنيد لآراء سبقت وقراءتها، وإعادة صياغتها بأسلوب المؤلف.
7. ثم نلحظ أن النقد كان مسايراً للشعر في كل مراحله، وليست هذه نتيجة نخلـــص إلـــيها مما سبق، بل هي نتيجة، نلمحها أنَّى اتجهنا في دراستنا للأســـطورة فـــي الشعر الحديث، وبالتالي فإن الشعر الذي مل المكرَّر، وبحـــث عـــن الجديد، حتى فيما كان قديماً، ليتعرف إلى دلالات ورموز غريـــبة، حديـــثة، متجددة، ذات أبعاد ممتدة ، بدأ يرى في تقديم الجديد، حـــتى وإن كان قديماً بدلالة متجددة إسعاداً له، ونحن في جميع مراحل حياتـــنا نتوق للجديد، حتى إذا وجدناه بلا قيمة، أشحنا عنه. وقد عاشت الأســـطورة في الشعر وامتدت؛ لأنها لم تكن أثراً، ينتهي سحره، بانتهاء

استخدامه، إن دلالتها تستمر وتحيا وتتجدد، هكذا هي الأسطورة عالم من السحر، يمتد عبر عالم من المجهول، ليحقق له وجوداً جديداً في عصر جديد.

3.2.2 مرحلة التشظي:

التشـــظي بالمعنى الإيجابي للكلمة يتضمن: نقلة من عالم تفتت الأنا، إلى عالم قادر على أن يمنح الذات حرية لا نهائية، لا تقيدها حدود الشكل أو تحدها ضـــرورات التركيـــب[1] ولـــيس هذا المعنى فقط هو ما يهمنا بل ما قد يسمى بالتشـــظي الســـلبي أيضاً، يقع في دائرة ما نتناول، فالعربي عانى من كل هذه الأصناف، ومن ثَمَّ لا نستطيع أن نسمي مرحلة تشظيه بالإيجابية، إلا أننا أيضاً لن نكون متشائمين، وننفي هذه الإيجابية بتاتاً.

ولعلـــي فـــي هذه المرحلة أجد الكثير من الإجابات عن الأسئلة المطروحة ضمن المرحلة السابقة، ولعلي أيضاً أجد أسئلة أخرى تحتاج هنا إلى إجابة. وقد لاحظنا إشارات لمرحلة التشظي فيما سبق.

إلاّ أنـــه يجب قبل ذلك الإشارة، لفعل الأحداث السياسية في هذه الفترة، لـــنرى مـــدى تأثيرها على الفكر الأسطوري، في الشعر العربي المعاصر، فقد بـــدأت المـــرحلة بانهيارات متعددة، على الساحة العربية، انهيارات لمعتقدات، ورؤى فكـــرية، كان لها تأثيرها القوي في السابق، فبدأت تظهر أحلام الانقسام والتفرد، بمعنى أن القومية التي ظلت حلماً يراود المثقف العربي، بدأت ليس فقط تتلاشى، بل تحارب، فقد أحس العربي أن لا فائدة تُجنى من هذه المحاولات، ثم ما رأيناه من النظام السائد نظام العولمة، وبعدها سقوط أنظمة عديدة. كل هذا قـــد نجـــد له بروزاً في الشعر والنقد، أو قد لا نجد، إلا أشلاء للناقد والشاعر، وحتى في هذه الرؤيا، سنجد معنىً، قد يكون نتاجاً، لتقوقع الأديب على نفسه، أو لا مـــبالاته، أو أي شـــيء من هذا القبيل. ولنترك هذا لحينه، علّ دراستنا في

---

[1] السيد فاروق، جماليات التشظي، (دراسات نقدية في أدب إدوارد الخراط وبدر الديب) دار شرقيات للنشر والتوزيع القاهرة، ط1 ، 1997، ص15.

المرحلة هذه، وفي المدخل التحليلي، تبرز هذا بشكل جليّ حاولنا أن نسمي هذه المــرحلة بمرحلة النضوج، وفقاً للّتتابع الذي ارتأيناه في البداية، لكننا لم نستطع أن نــرى في هذه المرحلة وصولاً أو اقتراباً من الفهم العميق للأسطورة، ولا ندّعــي أن كل المحاولات، وقفت عاجزة، إلا أننا نستطيع القول: إنّ الأسطورة بدأت بالتشظي، وبتعدد الرؤى، وأحياناً اختلاطها، لنلحظ أن هذه الرؤى انعكاس لواقــع الحياة والتطور. وقد حاول الناقد العربي، هنا أن يترسم الخطى كاملة، وأن يخـــرج بجديد، ولعلّه كما قلنا سابقاً، ظلَّ يراوح مكانه، دون أن يقدم شيئاً يذكر.

مــرحلة التشـــظي، تعني أن النظرة للأسطورة تعددت، وتشعبت بحيث اتصـــلت بغيرها، أخذت وزادت تماماً كما هي المرحلة التي مثلتها، فهي خليط مـــن الآراء والرؤى، قد تفضي كلها إلى بعض، بحيث نصل لرؤيا ثابتة، وإن كانت غير حقيقية.وقد تنقسم، بفائدة أو بغير فائدة.

هذا وسنطلق على كل مرحلة منها مُسمى معيناً ليسهل دراسة هذه النظريات حول الأسطورة فيها.

1.3.2.2 المرجعيات الغربية، وأثرها على النص الشعري العربي:

تطالعنا في بواكير هذه المرحلة، دراسة محمد شاهين "إليوت وأثره على صلاح عبد الصبور والسياب" ونلمح صورة أخرى، سابقة لمثل هذه الدراسة في مرحلة متقدمة، فهل تغيرت المعطيات، الإجابة سنجدها في النظرية، ومن ثم في التحليل، يلاحظ الناقد أثرين لإليوت، أثراً تقليدياً، وأثراً يتمثل الفكر الإليوتي فيعيده، نصاً جديداً، لا شذوذ فيه، ويمثل المرحلة الأولى عبد الصبور شاهين، أما المرحلة الثانية فيمثلها السياب.

وقـــبل هـــذا يشير محمد شاهين إلى أنَّ شهرة إليوت الواسعة لم تؤد في الـــنهاية إلـــى عمق أو تعمق في التأثير، مدللاً على ذلك بدراسة لماهر فريد، يعرض فيها الأخير، موجزاً أشبه ببيبلوغرافيا وصفية، لكل ما وقع تحت يده من

تـــرجمات وكـــتابات بالعربية، عن إليوت، ولقد واجه الدارس، القارئ العربي بحقـــيقة الموقـــف الـــذي طغت عليه الشهرة، وقدم عرضه على ما يرى الناقد لإليوت في العربية بالتعبير عن خيبة الأمل، فيما جناه الشعر العربي من حصاد زهاء عقدين من الزمن أو أكثر.[1]

ثم يورد محمد شاهين مثلاً قال به ماهر فريد، المثل منقول عن الإنجليزية، وهو" طراد الأوزة البرية" ويعني به كلّ سعي عقيم، لا يبلغ هدفه، ولا يتمخض إلا عن إصابة صاحبه بالإحباط، ورجوعه صفر اليدين[2]

ومحمـــد شـــاهين إذ يستعير هذه المقولة، فلأنها تصدق على الكثير مما ســـيقدمه، إذ يرى تشابهاً بينها وبين محاولة النقاد العرب محاكاة إليوت. وهي على ما يرى محاولات، غير جادة إلا ما ندر منها، يقول:" والطراد الذي نعنيه هـــو محاولـــة شعرائنا ونقادنا العرب محاكاة ت.س. أليوت. وهي محاولة لم تـــؤت- باســـتثناء حـــالات قليلة تعد على أصابع اليدين- من ثمرة غير ابتلاء شعرهم بالتكلف والحذلقة والإدعاء، وصرفهم عن واقعهم المعيش"

إنَّ استخدام كلمة الطراد لها مدلولها في اللغة، ولعلها من المطاردة، يقول ابن منظور: "ومعنى اطَّرَد الشيء: تَبِع بعضه بعضاً وجرى"[3]، وكأن الناقد رأى في سعي الشعراء وراء إليوت غنيمة، كل منهم يريد جزءاً منها، وهذا وارد، لا سيَّما أنَّ ما نراه من لهاث أمام كل ما اشتهر، ومن اشتهر، يوحي بذلك.

ثـــم يشـــير محمد شاهين إلى بحث لجبرا إبراهيم جبرا باللغة الإنجليزية بعـــنوان " الأدب العربـــي الحديث والغرب" وفيه يذكر جبرا أن المحدَثين من الكُتاب العرب قد سحرهم إليوت بأفكاره الريادية التي طابقت ما في نفوسهم من

---

(1) محمد شاهين، إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع- عمان، ط1، 1992، ص7 وانظر ماهر شفيق فريد، أثر ت. س إليوت في الأدب العربي الحديث، مجلة فصول، مجلد 1، ع4، 1981، 173-192

(2) انظر المصدر السابق، ص 175

(3) ابن منظور، اللسان، مادة طرَدَ.

هوى وأفكار، وكأن إليوت أصبح الناطق باسم الحداثة عندهم[1]. وتمت الإشارة إلى رأي جبرا هذا في مرحلة تقدمت.

إن الفكـــرة التـــي قـــال بها جبرا ، وجدت صدىً لها في المرحلة هذه، لأســباب مــنها: أن الناقد الذي يعيش المرحلة، بدأ يستشعر أكثر من أي وقت مضـــى حقــيقة ما ينطوي عليه مجرد التقليد، وبدأت تهزه هذه "التقليعات" التي تمـــارس باســـم هـــو بعيد عن الأدب والثقافة. فأحسّ أنه حتى وإن أخذ بالفكر الحداثي، إلا أنّ روح التبعيّة كان الأكثر بروزاً.

ثـــم إن الــناقد يرى في شعر إليوت نفسه، سبباً لما توصّل إليه، كل من ماهر فريد وجبرا إبراهيم جبرا يقول:" ولو أردنا البحث عن سبب غير مباشر لهـــذه النتــيجة التي توصل إليها، كل من: ماهر فريد وجبرا، لوجدنا أن شعر ألـــيوت نفسه بما في داخله من عمق، كما يشير جبرا، يساهم مساهمة فعَّالة في منع القارئ العربي من الوصول إلى نتيجة إيجابية، يتم فيها التفاعل المطلوب، بيـــن عربـــية القارئ وإنجليزية إليوت"[2] ويؤكد هذا التأثير موريه، إذ يرى أن للشـــعر الغربي وبخاصة إليوت تأثيراً بالغ العمق والثورية، لم يحدث مثله منذ الربع الثاني من القرن التاسع عشر[3]

أما وقد تناول الناقد إليوت، فإنه يبحث في شاعريته، ليجد مدى الاقتراب أو الابـــتعاد منه، وذلك عند الشعراء العرب المحدثين، فإليوت الذي كان أول من نـــادى بإحياء التراث، كان يمتلك قدرات متعددة أوجدت شاعريته، وجعلته كما يرى محمد شاهين يصل إلينا، ليس كسهل ممتنع، بل كسهل خادع، فشاعريته متعددة، فلسفية، رمزية، ميتافيزيقية، دراماتيكية وذلك أن في عباراته الشعرية، أبعاداً أخرى ممتدة، لغة داخل اللغة، أولغة خارج اللغة[4]

---

(1) انظر محمد شاهين، المصدر نفسه، ص8، وانظر الرسالة، ص43.
(2) محمد شاهين، السابق، ص8.
(3) س. موريه، الشعر العربي الحديث، ص317.
(4) المصدر نفسه، ص9.

ويورد أمثلة على صعوبة الدخول إلى شعر إليوت، تقنعنا، إلى حد ما بما ذهب إليه، إلا أنه يؤمن بأن الروح التي استلهمها الشاعر العربي المقتدِّر، من أشعار إليوت، هي الطريق الصحيح التي أوصلت بعضهم، وأخّرت ركب بعضهم الآخر. ويتضح هذا فيما تناوله الناقد من دراسة لتأثير المحاكاة عند صلاح عبد الصبور، وعمق المعاناة عند السياب، ومدى تباين كل منهما في التأثر بإليوت وشعره[1]

هذا وسيسهم الفصل التالي بتوضيح الرؤيا التي تبناها محمد شاهين في نظرته، لكل من شعر الشاعرين السابقين . إنها رؤيا أخرى غير التي ارتآها أسعد رزوق، رؤيا تمتد من جبرا إبراهيم جبرا، بل ويمكن أن تكون سبقته، رؤيا العربي اللاهث وراء القشرة لا اللب.

ثم إننا نجد الدراسات تتوالى حول هذه المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي، ولعلها تتبدى لنا، لأسباب ذكرناها سابقاً، أو لمجرد الدرس والتحليل.

أما كتاب يوسف حلاوي الموسوم بـ" الأسطورة في الشعر المعاصر" فيتناول فيه المؤلف، ما أسماه بالمستويات الدنيا في التعامل مع الأسطورة، فيجد أنّ هناك التفاتاً للأسطورة، يتبدى عند شعراء أمثال (العقاد وأبي شادي، وصلاح لبكي وأبي شبكة وحبيب ثابت وشفيق معلوف وسعيد عقل)، ويورد أمثلة من أشعارهم، ترينا مدى التفاوت بين تناول كل منهم للأسطورة، فنجد مثلاً شفيق جامعاً للأساطير، ناظماً لها، كذلك يفعل أبو شبكة، أما حبيب ثابت فيراه يَصدر ملحمة شعرية، باسم" عشتروت وأدونيس"، واهتم كل من أبي شادي والعقاد بإدخال الأسطورة للشعر العربي.[2]

ولن أقف طويلاً عند رؤيته هذه، لأنَّ الدراسة تُعنى بدراسة النقد الذي يُظهر الأسطورة بسماتها المتعددة، والذي يجعلها تظهر كقالب لا ينفصل عن الشعر، وإن وجدنا فيمن نتناولهم من يرى أنّ الاستخدام الحقيقي للأسطورة لم

---

(1) انظر نفسه، ص9، وص 13، وما بعدها، وص 22 وما بعدها.

(2) انظر يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب- بيروت، ط1، 1998، ص13-30.

يتبدى إلا عند بعض شعراء الشعر المعاصر، إلا أنّ الدراسة تبحث في ثنايا هذا الشعر الذي عاش فترة التأثر الواضحة بالأسطورة، حتى اتسم بالغموض بفعلها، وبفعل عوامل مساندة لها.

وإذ يـــرى الباحـــث أن توظيف الأسطورة في المرحلة التي سبقت كان بسـيطاً، ليُرجع ذلك إلى أنّهم- أي الشعراء- في هذا أيضاً يتفاوتون، فتوظيفهم لها يكون إما ترجمة، واما نقلاً ، وذلك أنّ الوعي الفني عند هؤلاء لم يكن على مستوى النضج بحيث يُمكِنُهم من توظيف الأسطورة وتحميلها رؤية معاصرة[2]

ولا يبتعد حلاوي عمن سبقه في رؤيتهم لتوظيف الأسطورة عند شعراء أمـــثال السـياب فـــي بواكيره الأولى، فهي لم تكن دائماً كما يراها قادرة على الالـتحام العضـــوي فـــي القصيدة، ويعلل ذلك بلجوء الشاعر إلى إثقال النص الشعري بالأساطير، أوإيراد ألغاز لتضليل الرقابة، إلا أنّ النص قد لا يخلو من توظيفها توظيفاً فنياً[1] وهذا ما ألح عليه الباحث في دراسته، إذ ظل يبحث عن هـــذا المحـــتوى الفنـــي، ولعلـــه في غمرة هذا البحث نسي الوظائف الأخرى للأسطورة.

ويتـــناول في دراسته زيادة على السياب الأسطورة عند كلٍ من (صلاح عـــبد الصـــبور وخليل حاوي ويوسف الخال وأدونيس) معتمداً على الكثير من الدراسات التي سبقته، وموضحاً وجهة نظره فيها[2].

ولعلـــي أتفق مع من يقول أن حلاوي درس الأسطورة من وحي الواقع الاجتماعي الذي لجأ إليه الشعراء في توظيفها، وإن قال أنه سيسير في دراستها على مدى التوظيف الفني فيها[3]، وذلك من خلال تركيزه على توضيح دلالات الأسطورة التي تتحدث عن الجوع في العراق[4].

---

(2) المصدر نفسه، ص30.

(1) المصدر السابق، ص31-32.

(2) المصدر نفسه ،ص6-8.

(3) انظر عماد الخطيب، الأسطورة معيارا نقديا، ص 146.

(4) المصدر نفسه، ص149، وانظر يوسف حلاوي نفسه، ص63، 68.

فدراسة الباحث قد تكون ذات تصوريّن، الأول: تصور واقعي يصنعه الواقع والمحور الإنساني فيه، والثاني: تصور أسطوري تصنعه الأسطورة، ويكوّن بين الأسطوري والإنساني تناظراً يتوازى المحوران خلاله[1] وقد بحث حلاوي عن أبعاد الرؤيا لدى الشاعر التي تخدم ما ذهب إليه في رؤيته الفنية لتوظيف الأسطورة، فمن رؤية سياسية إلى دينية، إلى إنسانية، ووقف مطولاً عند ما أسماه بالعناصر الدرامية في القصيدة، التي يرى فيها أن الوصول إلى كيفية التوظيف الأسطوري لا يمكن أن يتحقق من دون التقاط العناصر الدرامية الداخلة في تركيب القصيدة[2]

ومن هذه الدراسات، ما انبثق عن الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، المعنون بـ" المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر" وفيه نجد عدة دراسات، نتناول منها دراسة لحاتم الصكَر، وجبرا إبراهيم جبرا، وفاضل تامر، ثم محسن جاسم الموسوي. ولو أخذنا بها جميعاً، لوجدنا ذلك الترابط بين الرؤى والأفكار.

وفي دراسة حاتم الصكَر بعنوان:" تنصيص الآخر في المصطلح، والنظرية والتطبيق" ينطلق الناقد إلى حقل التأثر والتأثير بين شعرنا العربي والمؤثرات الأجنبية، ليرى صلة ثلاثية بين عناصر العملية وهي: المؤثر ــ عملية التأثير ــ التأثر. فإذا كان الأول على ما يرى الناقد نصاً أو مستنداً ثقافياً أو مرجعاً مسمّى، فإن تمثُّله والاتصال به يتم من خلال عملية التأثير، وصولاً إلى نص جديد هو مظهر ملموس للتأثير، وانعكاس نصي للتأثر: حدوده وكيفياته[3]

إذن على ما يرى الناقد تتم عملية التأثير من تفاعل هذه العناصر الثلاثة مجتمعة، وبالتالي فإن أي خلل في أداء واحدة منهن يؤدي إلى خلل في عملية التأثير، وهذا ما أراد التأكيد عليه محمد شاهين سابقاً.

([1]) يوسف حلاوي، نفسه، ، ص9، وص68 وما بعدها.

[2] نفسه، ص 6-8.

[3] حاتم الصكر، تنصيص الأخر في المصطلح والنظرية والتطبيق، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، بعنوان (المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، ط1، 1995، ص15.

إن النصـــوص الغربية التي باتت بفعل القوة مؤثرة على الشرق العربي، قد جعلت العربي يشعر بأنها من الأهمية، بحيث يجدر به أن يتابعها، وأن يستقي منها، حتى لو كان يرفضها، أو حتى لمجرد أن يعبر عن رفضه لها.

وفـــي هـــذا يقول حاتم الصكَر:" هكذا غدا كل إرسال تأثيراً يتم بفاعلية الأثـــر (الاستقبال) المنوطة بالشرق دائماً، كما أن الغرب بات دائماً يمثله النص المشع المولّد أو البؤرة. وهو أمر ستطيح به المناهج بعد البنيوية والقائمة على استراتيجية التناص، والدخول في عملية تكافؤ نصي وتداخل"[1]

أمـــا فـــي المستوى الثالث وهو المستوى الفني، فيلحظ الناقد أن مساحة المؤثـــرات تضيق، حتى تغدو استقصاء لما يتركه كاتب في نص أو واحد من أفراد النوع، ويضيف أنَّ فضيلة هذا المستوى في باب التأثر والتأثير؛ تكمن في مراعاتها المعاني الشائعة، وتوارد الخواطر، وتجويد القول المأخوذ فنيـــاً.[2]

من كل ما تقدم نرى هذه اللّحمة التي واءمت بين الآداب والفنون، حتى لتعجز في أحيان كثيرة، عن رد الأثر إلى صاحبه، وبالتالي فإن نظرية التناص، أعطت قِيماً لكل عمل أدبي، وإن وُضع قبلاً ضمن السرقات، أو الأخذ المتعمد[3]

ويخلص حاتم الصكَر إلى أن المستوى الفني، هو المستوى الجدير بدراسات نقادنـــا، ليصبح علم الغرب من علوم الوسائل، وليس من علوم الغايات[4] وهذا حلـــم ظل يراود الكثيرين، حتى وجدنا صدى كبيراً له، لكن إلى أي مدى نجح، هذا ما يجب علينا التدقيق فيه.

وفـــي تقديـــم جـــبرا إبراهيم جبرا المعنون بـــ" من المرجعية الغربية إلى المرجعـــية العربـــية:" الأسطورة وتحوّلاتها في القصيدة العربية المعاصرة" في الحلقـــة النقدية نفسها، يؤكد أنه لا يستطيع أن يتصور حياة أي إنسان بدون فعل الأسطورة، يقول:" فالأسطورة قوة فاعلة في كل ما يفكر به الإنسان، أو يسعى

---

(1) نفسه، ص20.

(2) نفسه، ص20-21.

(3) انظر المصدر السابق، ص25،

(4) حاتم الصكر، نفسه، ص26

إلـــيه، أو يحققـــه، وإن لم يَعِ هو ذلك وعياً واضحاً. والجزء الأكبر مما نسميه بالخيال، ما هو إلاّ استعادة الأسطورة، والانطلاق منها مجدداً في اتجاه ليس في الحسبان"[1]

وتعني الأسطورة عند جبرا إبراهيم جبرا، هذا الناقد الذي نتابع أعماله في جميع مراحل هذه الرسالة، والذي يجمل دراساته السابقة في هذا العرض، تعني لديـــه مجموع المعتقدات، والأقاصيص، والخرافات، والغيبيات....، ولعلها، أي الأسطورة، أقدم أشكال الإبداع اللفظي عند الإنسان، وكما أنه لا يستطيع تصور حـــياة أي إنســـان بدون فعل الأسطورة، فإنه أيضاً لا يستطيع أن يتصور حياة الشعر العربي اليوم ، لولا هذه التقديمات التي شرع هو وغيره في تأكيدها، وهو دور الأسطورة في إبداعنا بالكلمة[2]

ثـــم يرى أن من مميزات حركة الحداثة في الشعر العربي، هذه النزعة الميثوبية، نزعة صنع الأسطورة، في الشعر، حتى بات ينطبق عليه، كما انطبق على عدد من كبار شعراء العالم لقرون عديدة، القول إن الشاعر هو في التحليل الأخير صانع أساطير، عن وعي منه أو غير وعي_ فكان بذلك استمراراً لأقدم تقاليد الدارسين في الحضارة الإنسانية. فالشاعر على ما يرى جبرا عن طريق الأسطورة، يكتشف كل يوم سراً آخر من أسرار الكينونة البشرية[3] هكذا تباينت الآراء حول دور المرجعية الغربية في الشعر العربي الحديث، ومدى مساهمتها، فـــي تـــبدل هذا الشعر، ومن ثم النقد المواكب له، ولكنها أضاءت بملاحظاتها الكثير من صور هذا التأثير.

1.3.2.2. تعدد أبعاد الرمز وصوره:

تشير دراسة فاضل ثامر في نفس الحلقة النقدية والتي يتناول فيها:" الرمز الأســـطوري والقناع في الشعر العربي الحديث ـــ إلى أنَّ الرمز الشعري يحتل

---

(1) جبرا إبراهيم جبرا،" من المرجعية الغربية إلى المرجعية العربية: الأسطورة وتحوّلاتها في القصيدة العربية المعاصرة، الحلقة النقدية في مهرجان جرش، مصدر سابق، ص47.
(2) المصدر السابق ، ص47.
(3) المصدر نفسه، ص53.

في تجربة الشاعر أهمية فاعلة، بوصفه بنية شعرية وأسطورية ذات بعد دلالي قابل لتأويلات لا متناهية، وهذا يظهر في شعر البياتي،على وفق هذه الدراسة، إلا أنـــنا نرى بأنه أيضاً يظهر في شعر آخرين، مع قابلية تعدد الرؤى عند كل واحـــد منهم، كما نرى معه بأن الرمز الأسطوري يمثل عنصراً مولّداً ومشعاً قـــادراً علـــى خلـــق سلسلة أخرى، لا متناهية من الرموز والثيمات والصور والتجريدات الذهنية والحسيّة على مستوى تشكّل الخطاب الشعري[1]

ثم إن الناقد يذهب إلى عد القناع الذي يستخدمه الشاعر، بنية أسطورية، تندمج فيها الأزمنة والثقافات والموروثات، وقد يستلهم شاعر كالبياتي، أسطورة عشتار ليوظفها، ولكن ليس بالمسمى نفسه[2]

وقد لا يستطيع الشاعر أن يستثمر القناع استثماراً صحيحاً، فينفذ من بين يديه ليصبح كل ما يتعلق به سرداً ليس أكثر[3].

ومـــا دمنا ندرس شعر عبد الوهاب البياتي وعلاقته بالأسطورة، فلنعرج على دراسة سامح الرواشدة الموسومة بـــ" شعر عبد الوهاب البياتي والتراث"، وفي هذه الدراسة التي تتناول الأسطورة والرمز الأسطوري، ترى الدراسة أنّ الأسطورة قد تشكل ظاهرة لافتة، في شعر شاعر كالبياتي، وقد تصبح أداة بناء فنـــي، وذلـــك أن الشـــاعر حين يستعيد الأساطير القديمة، فإنها تكون استبطاناً لتجربة عصرنا، فيرى فيها الاستمرارية التي تغلف وجه التجربة الإنسانية[4]

ثـــم نرى سامح الرواشدة يقسّم الأسطورة بالاستناد إلى توظيفها الفني، ثلاثة أقسام، مستلهماً ذلك من شعر البياتي نفسه، وهي:

أولاً: استيحاء الأسطورة

ثانياً: توظيف الأسطورة

---

(1) فاضل ثامر، الرمز الأسطوري والقناع في الشعر العربي الحديث، تحوّلات الرمز الشعري عند البياتي- علاقة بين الرمز والقناع، الحلقة النقدية في مهرجان جرش نفسه،ص77.

(2) المصدر السابق، ص85.

(3) انظر المصدر نفسه، ص101 وللاستزادة انظر محسن جاسم الموسوي، تقلبات الأسطورة وتحولات الصورة والتلميح في القصيدة البياتية، الحلقة النقدية نفسها.

(4) سامح الرواشدة، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، مطبعة كنعان، إربد، د. ط، 1995، ص 89.

ثالثاً: خلق الأسطورة

ويــرى في استيحاء الأسطورة ، أن الشاعر قد يجعل أفعال الشخصيات التــي يوظفهــا، مشــابهة لأفعــال أبطال الأساطير، من حيث القوة، والصبر، والتضحية...وغيرها. وبالتالي نحس روح الأساطير متغلغلة في أبنية النصوص، وقد لا يجد القارئ عناءً كبيراً في التعرف إليها، ويرجع هذا لطريقة الشاعر في استيحائها.[1]

ثــم يرى بُعداً إنسانياً في استيحاء الأسطورة، فقد نجدها تعبر عن وجع وجــودي ــ ميتافيزيقي ــ يضرب على وتر الأسرار الكونية، كالحياة والموت والخلود، وقد يظهر في استيحاء الأسطورة ملمح للنصر، وآخر للهزيمة، وذلك تبعاً للحالة النفسية التي يحياها الشاعر، أو للظروف السياسية الذي يعانيها[2].

أمــا فــي توظــيف الأســطورة، فيرى أنَّ الشاعر قد يلجأ إلى التراث الأســطوري، مستحضراً بعض جوانبه ليبني بها نصوصاً شعرية كاملة، وذلك بإعــادة بناء الأسطورة بصورة جديدة، تنسجم والهموم التي يُحَمِّلها إياها، أو قد يلجأ إلى تركيب أسطورة بالجمع بين عدد من الأساطير، وقد يذهب الشاعر إلى استخدام الأساطير وفق مدلولها كل منها، الذي صيغت له، لا بل قد يخرجها عن هــذا المدلــول، ومن هذه الأساطير أسطورة (عشتار، العنقاء، أورفيوس، ... وغيــره)[3] أما فيما يتعلق بخلق الأسطورة، فهي مرحلة النضوج عند الشعراء، إنهــا نقلــة فنــية بارزة، تتجاوز فيها الشخصيات ملامحها الواقعية، وتتجاوز توظيف الأسطورة أو استيحاءها، وفيها يستطيع الشاعر أن يعيد صياغة الواقع صــياغة جديدة، تفيد من التجربة الماضية للشاعر، ومعطيات هذه المرحلة إلى حــد بعــيد، غــير أنها على ما يرى ليست التجربة الماضية إنها خلاصة ثقافة الشــاعر ومعارفه، وهي ذاتها التي وجدها محمد شاهين عند السياب ولم يجدها

(1) المصدر نفسه، ص90.
(2) المصدر السابق، ص94 وما بعدها.
(3) المصدر نفسه، ص111.

عـــند عـــبد الصبور شاهين، مع اختلاف بيّن، بين كل من البياتي والسياب في اســـتخدام كل منهم للأسطورة. وقد ترتبط الأسطورة، بالحياة، فهي قد تأخذ من المـــرأة مادتهـــا، ومـــن أســـماء النساء طريقاً، توظفه لدلالة ما، كذا قد تتعلق بمدلـــولات المـــرأة ، الخصب، الحياة، أو ترتبط بالحلم البدائي، الساعي لإعادة صياغة جديدة، وقد ترتبط على حسب ما يرى الناقد ارتباطاً وثيقاً بالدافع الأول الـــذي بُنيت عليه الأسطورة القديمة، فهذه الأسطورة الأولى قد تشكلت معتمدة علـــى اللاشـــعور الجماعـــي، لأنها تعكس أحلاماً عميقة، في النفس الإنسانية، والبدنـــية والذهنـــية للجماعـــة[1] فتتعدد دلالات الأسطورة وفق معايير الشاعر ورؤاه.

3.3.2.2 . مرحلة تعدد الأبعاد الجمالية والفنية للأسطورة :

تـــرى دراســـة حنا عبود "الانزياح بين سوينبرن والسياب" أن الانزياح مصـــطلح أوجـــده النقد الأسطوري، للدلالة على أنَّ الأسطورة الأصلية تخضع لتعديل يجريه الشاعر أو الأديب، حتى يلائم بينها وبين موقفه ونظرته، والشاعر في عصرنا يحتاج إلى إزاحة الأسطورة عن أساسها وهيكلها الأولي، للمتغيرات التـــي تحدث في عصرنا باطّراد، كروح العصر، وظهور مخترعات حضارية، ونشـــوء علاقـــات جديدة، بين الطبقات الاجتماعية، وتغيّر في الاتجاه السياسي العام، وقيام أنظمة وسقوط أنظمة، إلى غير ذلك[2]

ويشـــير إلى التبدل الحاصل في دلالة الأسطورة، ولم يتأتَ هذا إلا لأن أوضـــاعاً جديـــدة ومتجددة تظهر على الساحة العربية، التي تتعرض أكثر من سواها لمثل هذه التغيرات، إنها مكان لجذب كل جديد، حتى لو كان هذا الجديد لا غاية له.

كمـــا أنَّـــه يشبه الانزياح الحاصل في الأسطورة، بحاجة الإنسان لإيجاد طـــريقة للخلاص، تماماً كاستخدام الإنسان للطيران . إلا أنَّ الانزياح لا يقتصر

---

(1) المصدر السابق، ص118، للاستزادة انظر، ماجد السامرائي، تجليات الحداثة، قراءة في الإبداع العربي المعاصر، ط1، 1995.
(2) حنا عبود، الانزياح بين سوينبرن والسياب، مجلة الموقف الأدبي، ع303، السنة 26، 1996، ص18.

على تغيير الأدوات القديمة بأدوات جديدة وحسب، بل إنه يشمل الفكرة ذاتها، إذ قــد يوظف الشاعر هذه الفكرة توظيفاً جديداً، أو قد يضخم فكرة ثانوية ويجعلها تتصــدر الأســطورة، إن فــي فكرة الأسطورة على ما يرى الناقد الكثير من الموتــيفات الــثانوية التي قد يختار منها الشاعر ما يناسب نظرته وما يعالج به الموضوعات التي يطرحها عصره[1]

هذا ويرى أنّ الشاعر قد يلجأ إلى تحويل جو المتعة والدعة الساكنة، إلى جو من اليأس والقنوط، ولا يبقى فيه بارقة أمل، وقد يلجأ الشاعر لعوالم تخدم هدفه، فــلا يرضــى بالأثر الديني، لأنه يقيد حركته، فيتخذ من العوالم الغيبية كالعالم الســفلي مادته. ويستنتج من عرضه لفكرة استخدام كل من سوينبرن والسياب للمــوت دلالات جديدة، كأن يصوره سوينبرن هادئاً، جميلاً صامتاً في عالم لا تهب فيه سوى أنسام موهومة، والسياب يصوره عندما ينتهي عنده كل شيء. إن اختيار الشاعر للأسطورة، هو من جملة الدواعي التي يلجأ إليها لتحقيق فكرته، ولكنه ما إن يختار حتى يضطر إلى استخدام المواد الأولية استخداماً جديداً، إنه يعــيد صــياغتها لتخدم هدفه خدمة مباشرة، وإلا يكون قد استعارها من غيره، ووضعها في غير مكانها[2]

لا أعتقد أن الشاعر يبغي مجرد الانزياح وإخراج أسطورته عن إطارها فــي معظم الأحيان، لمجرد أن يُغاير من سبقه، ثم لا أظنه يأخذها دون دراسة لها، فما يراه الناقد هنا، وكأن الشاعر وقع في شرك استخدامها ، فظل يبحث لها فــي كــل مكان عن دلالات جديدة، قد يصدق هذا مع بعضهم، لكنّه لا يصدق عليهم جميعهم، ثم إنّ الشاعر إذ يستخدم الموت بدلالات جديدة، لتنثال عليه هذه الدلالات، خاصة وأننا أمام شاعر يعرف كيف يوظف مفرداته.

ثم إن الحاجة للرمز والأسطورة من أكثر الأمور التي ألحت على الشاعر في عصرنا الحالي، وتعد دلالاتها صورة أخرى للتغيرات في المفاهيم والرؤى

---

(1) المصدر نفسه، ص19.

(2) المصدر السابق، 20-21.

الحاصــلة، فـــي هـــذا العصر، إن الأسطورة قادرة أن تتلبس في كل عصر، شخصياته ومعطياته، لكي تحيا فيه، وتستمر وفي هذا يقول محمد عواد:" هناك مظهر مهم من مظاهر اللجوء إلى الخرافة والأسطورة، إلى الرموز. ولم تكن الحاجــة إلـــى الرمـــز أمَسّ مما هي اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، ...والكلمـــة العلـــيا فيه للمادة، لا للروح، وراحت الأشياء، التي كان في وسع الشاعر أن يقولها، أن يحولها إلى جزء من نفسه، تتحطم واحداً فواحداً"[1]

ويســـتمر محمد شاهين معنا في هذه المرحلة بكتابه" الأدب والأسطورة، وتشـــمل دراسته النظرية والتطبيق، ويعنى في فصله الأول بطرح اتجاهين في الأســـطورة، أولاهمـــا الـــنظرة الكلاســـيكية للأسطورة، الذي يتلخص في أن الأســـطورة هـــي في أصلها رمز ثابت ومعروف، رغم كل ما يتفرع عنها من رموز متعددة متنوعة، أما الاتجاه الثاني وهو ما بدأنا نلمحه بصورة أوضح ليس عـــند الشـــعراء بل عند النقاد أنفسهم في هذه المرحلة، فيرى محمد شاهين أنه الاتجاه الذي يرى أن الأسطورة رمز متجدد ومتطور[2]

وهـــذا الفصل هو الذي يعنينا في هذه الدراسة النظرية، وذلك أن الناقد نفســـه، يرى أن الهدف من طروحاته التطبيقية، ليس الوصول إلى أي تعريف للأسطورة، أو إرجاعها إلى الحظيرة الأولى[3]

وفـــي فصـــله التنظـــيري يؤكد محمد شاهين، أنَّ الأسطورة تحظى في الحضـــارة الغربية بمكانة بارزة، فهي دعامة فكرية يستند إليها الدارسون، عند البحث في شتى فروع المعرفة من علوم وآداب وفنون وأديان. ثم إن الناقد يرى أن الـــتعريف البنـــيوي الـــذي تبناه علماء الأنثروبولوجيا للأسطورة من أشهر الـــتعريفات التي تشيع بين الدارسين في عصرنا، ومفاده أن الأسطورة عقلانية تفوق العقل، كما يتضح من وظيفتها التي تظهر في الكشف عن العلاقات البنيوية

---

(1) محمد عواد، الأرض اليباب وانشودة المطر: معالم بارزة في طريق الحداثة، مجلة فصول، م5، ع3، 1996، ص133.

(2) محمد شاهين، الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، دار فارس للنشر والتوزيع- عمان، ط1، 1996، ص8.

(3) المصدر نفسة، ص9.

في المجتمع، ثم يشير الناقد لدور علم النفس في إيلاء الأسطورة اهتماماً خاصاً، فهي عند فرويد تعبير غريزي عن رغبات مكبوتة في اللاشعور، تظهر إلى حيز الوجود عندما تتاح لها الفرص المواتية: أي أن الأسطورة ترتبط بنفسية الإنسان الطفولية[1]

ونكتفي بهذا الطرح، لمحمد شاهين؛ لأننا أوردنا بعض من هذه التعريفات وما يشبهها في مقدمة الدراسة.

أما فراس السواح في دراسته "الأسطورة والمعنى"، فيؤكد أن السبب الذي يحدونا لإعادة النظر في الأسطورة، بعد أن ظننا المسألة قد صارت من ماضي البحـث، وبعـد أن أمضـى علم الميثولوجيا أكثر من قرن وهو يبحث وينقب ويصـوغ النظريات، هو أنه قد يكون في هذه العودة وضع إشارة استفهام حول منهجـية البحث الميثولوجي ومعظم منجزاته؟ فقد يعتقد الكثيرون على ما يرى الـناقد بأنـه صـار في حكم المعروف والموصوف كثير من الأمور المتعلقة بالأسطورة، هي من صميمها، والمشكلة تبدأ من أن القدماء لم يعملوا على تمييز الـنص الأسطوري عن غيره، فنحن نجد أن جامعي التراث الأدبي الإغريقي، عندما جمعوا أشتاتاً من الحكايا التي تنتمي إلى أجناس أدبية مختلفة، لم يتمعنوا فيها ليميزوا كل واحدة عن الأخرى.[2]

ثم يشير إلى العلاقة التي تربط بين الفلسفة والعلم من ناحية والأسطورة مـن ناحـية ثانية، فيراهما قد ولدتا من رحم الأسطورة، فهما تقومان بالمهمة نفسـها؛ أي اخـتزال تجربتنا مع العالم وتقديمه إلى الوعي ، ولكن فرقاً بينهما يـتحدد فـي أن كل من العلم والفلسفة يلجآن إلى العقل التحليلي، الذي يُجزئ العـالم، ثـم يُعـيد تركيـبه مـن أجـل فهمـه، معـتمداً فـي ذلـك على الاختبارو البرهـان(العقلي عند الفلسفة والتجريبي عند العلم)، والأسطورة على

---

(1) نفسه، ص16. وانظر فرويد، مدارس التحليل النفسي، ص42-43.

(2) فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، منشورات دار علاء الدين- دمشق، ط1، 1997 ، ص8.

مـــا يـــرى الناقد تضع الإنسان بكليته في مواجهة العالم، وبجميع ملكاته العقلية والحدسية، الشعرية واللاشعورية، وتستخدم كل المجازات الممكنة من أجل تقديم رؤية متكاملة لهذا العالم[1]

فالأسطورة:" كبنية معرفية لها عقلها الخاص، في تداخلها وتشابكها، مع الضـــرورات الأيديولوجـــية،(تكـــريس السلطة وتكريس وحدة المجتمع) مثلت مستوى جديداً من الفعالية الذهنية"[2]

هكذا يرى الباحث أنَّ الأسطورة هي الوعاء الكبير الذي حوى المعارف والعلـــوم ومـــا انبـــثق عنها تمثّل روحها، وهيمنتها، لكنه انتهج لنفسه التحليل والدلـــيل، وبالتالـــي فإنَّ الأسطورة، أكبر من كل ما صدر عنها، وهي المرجع الرئـــيس له، كـــيف لا والأسطورة تخلق عالماً من الخيال هو أول العلم وأول الفلسفة[3].

إن الناقد هنا يلتقي مع ما قال به من سبقه، في أن الأسطورة تفوق العقل، إنها تحتوي أفكاراً عقلية، وأخرى فوقها، تستطيع أن ترى البعيد ليصبح بعد ذلك عقلانيا.

أمـــا بالنســـبة لعلاقة الأسطورة بالشعر وهو ما يعنينا هنا، فيلحظ فراس الســـواح أن الشعر قد أفاد من هذه الخصيصة السحرية للّغة، ومن تلك الصيغ السحرية المتوالدة، التي يمكن للغة أن تعبّر بها، على وفق ما يرى، فالشعر هو السليل المباشر للأسطورة وابنها الشرعي، إلا أنّه وبعد أن أتقن عن الأسطورة ذلك التناوب بين التصريح والتلميح، شق لنفسه طريقاً مستقلاً[4].

---

(1) المصدر السابق، ص20.

(2) مسية الجندي، الأسطورة في الفكر العربي المعاصر المدخل إلى علم ميثولوجيا مستقل. مجلة المعرفة، ع411، 36، السنة 1997 ، ص71-72.

(3) فراس السواح، نفسه، ص21.

(4) المصدر السابق، ص22.

ثم يعود للتذكير بأنّ سطوة الأسطورة على الفلسفة كانت كبيرة، فبعد أن ظنـت الفلسفة أنها أفلحت في الإمساك بتلابيب الأسطورة، وجدت نفسها حبيسة البيان الأسطوري في أحيان كثيرة[1]

ويؤكـد السـواح أنـنا وعلى الرغم من أن إحساسنا بسطوة الأسطورة ونفاذها، كبير، إلا أننا أمام مشكلة تتعلق بالتفسير، ولبّ هذه المشكلة على حسب مـا يرى هو في كوننا لا نستطيع تجاوز ذلك الناظم الأساسي للعقل الحديث، ويعنـي الـناظم(الـبرهان)، وبمـا أن البرهان مرتبط عضوياً بعملية التحليل والتفكيك، وبالإدراك المُجزأ لموضوع معرفته، فإنه أبعد ما يكون عن "المنطق" الأسـطوري الذي يحدس ولا يحلل، ولا يرى في الجزء إلا صورة عن الكلّ، ويـرى في البرهان شيء متضمن في عملية "البيان". ثم يرى الناقد صعوبة في تفسير رسالة الأسطورة، أنّ الحضارات التي صنعت الأساطير لم تكن تنتظم في زمان ثقافي متصل ومتجانس، كذلك فهي تعاني من مشكلة التباعد الزمني، بين الحضارات[2].

ولا أعلم أيخلق هذا صعوبة في التفسير، إنّ الحياة منذ بدء الخليقة، هي صـور مـتعددة لمعـان تكاد تتشابه، ثم إن غاية الإنسان في هذه الحياة مهما تـباعدت، تكـاد تنتظم، في طريق واحد، أيضاً مهما تباينت ثقافتنا، فلا بد أن يوجد من يستطيع التفسير.

ويتـناول علـي الشرع أسطورة واحدة بعينها، هي أسطورة "أورفيوس" ويبحث في أصلها وسبب شهرتها، ثم يدرسها عند كل من الشاعرين الرومانيين: فرجيل وأوفد، و يبحث فيها وهو ما يعنينا بشكل أكبر عند السياب وأدونيس ثم البياتـي. وذلـك فـي كتابه:" الأورفية والشعر العربي المعاصر"، وفيه يعرف الأورفـية علـى أنها مصطلح مرتبط بأورفيوس الأسطوري، الشاعر وعازف القيثار الذي فقد زوجته يوريديسي ونزل إلى العالم السفلي، لإنقاذها من الموت،

---

(1) المصدر نفسه، ص22

(2) نفسه، ص 35-36.

وفـــيما بعد غدا المصطلح يطلق على كل الأفكار والتصورات الروحية والفنية، ذات الطـــابع الصوفي، التي اتخذت من أسطورة أورفيوس أساساً لها، ويلاحظ على حسب ما يرى الناقد أن عدداً من مشهوري شعراء العالم وفنانيه وفلاسفته، قد ارتبط بهذه الحركة، ومن أشهرهم الشاعران الرومانيان فرجيل وأوفد.[1]

ولعـــل اهتمام الدارسين وقبلهم الشعراء بأسطورة أورفيوس، زيادة على أنهـــا تـــتجاوز المكان، فلا يستطيع أي منهم إثبات موطنها الأصلي، وهل هي شـــرقية من أصل غربي، أنها تعطي البعد الإنساني سمة أوسع، كذلك نجد لهذه الأسطورة طبيعة خاصة، فهي تجسد بنية فكرية وروحية على درجة من الاتساع والشمول بحيث كانت قادرة على توليد الإيحاءات والمعاني الرمزية، وهي بهذا أشبه ما تكون بمذهب فكري ــ أو عقيدة دينية على درجة كبيرة من المرونة ــ جعـــل منها قالباً فكرياً وروحياً، قادراً على شق طريقه في كل البيئات البشرية وفي العصور التاريخية المختلفة، وبشكل خاص جعلها، هذا الموضوع أطروحة من الأطروحات الأساسية في عقول المنشغلين بقضية وجود الإنسان ومصيره[2] هذا وسنتابع أثر هذه الأسطورة على شعرائنا، في دراستنا التحليلية.

وثمـــة دراسة قامت على رصد الأسطورة في الشعر الأردني، بعنوان" الأسطورة في الشعر الأردني" يرى الباحث فيها أنَّ الأسطورة تمثل عنصر بنيان فـــي الـــنص الـــرؤيوي قبل الولادة، وقد ترى تراثاً بعيداً عن النص، لكن عند دخولهـــا النص تصبح خيطاً منه، وحيّزاً من الصورة الرؤيوية المتشكلة، حداثة مرئية داخل الحداثة[3]

أمـــا بالنسبة للرمز الأسطوري فترى هذه الدراسة أن الرمز الأسطوري مـــثل غيره من الرموز يمثل دلالة متتالية، فإذا افترضنا المسيح، رمزاً للمكافح تبيـــنا أن لفظـــة المسيح تبين الطور الأنضج في سلسلة الدلالة، فهناك المسيح

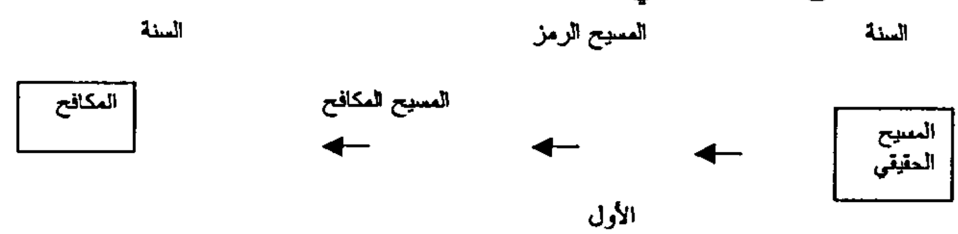
---

(1) علي الشرع، الأورفية الشعر العربي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة- عمان، ط1، 1999 ص7

(2) المصدر نفسه، ص17-18.

(3) أحمد داوود خليفة، الأسطورة في الشعر الأردني، ضمن أوراق ملتقى عمان الثقافي الخامس، المعنون بـ (الشعر في الأردن وموقعه من حركة الشعر العربي)، 1996، صدر عن وزارة الثقافة - عمان، د.ط، 2001، ص314.

الحقيقـــي الذي هو نتاج حقيقي لبيئته وحياته، التي تضع مقاييس معينة لماهيته ودلالته، ثم من بعد هذا تبدأ البيئة واللفظ بالتلاصق، لتشكل الرمز الأولي، فيكون المســيح رمزاً للمسيح وحياته الدينية؛ أي أن المسيح ـ الرمز الأولي ـ أكثر تطــوراً ـ فــي الدلالة ـ من المسيح الحقيقي. ويقسم الباحث هذا التطور إلى حلقات على الشكل التالي[1]:



الحلقة الأولى الحلقة الثانية الحلقة الثالثة الحلقة الرابعة

يــبدو الرمــز هــنا بســيطاً، فلا يدخل في معاييره، انزياح الرمز عن مدلولاتــه، إلا أنــه يؤكــد على أنّ النص وحده بما يخلقه من بيئات نابعة من الــرؤية، هــو القــادر على تحديد الرموز الأسطورية، وإعطائها قوى الجذب والمســاحة والســلطة، فــلا يمكن أن يكون الرمز الأسطوري صاحب اليد في التفرد، والتحكم بالمساحة المحيطة دون العودة إلى سلطة الرؤية[2]

أمــا فيما يتعلق بالرمز الأسطوري في الشعر الأردني فيرى الباحث أن الشــاعر قــد يســتخدم القناع الأسطوري، وذلك لأسباب منها أن يكون متأثراً بالقصيدة الغربية، أو خشية السلطة والنظام[3] وهذه قد تكون من الأسباب لكنها ضعيفة قياساً، إلى الأسباب التي ارتآها من درسوا القناع[4]

---

(1) المصدر نفسه، ص225-226.
(2) نفسه، ص339.
(3) المصدر السابق، ص 345
(4) انظر دراسة إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص121، وسامح الرواشدة، القناع في الشعر العربي الحديث، (دراسة في النظرية والتطبيق)، مطبعة كنعان ـ إربد، د.ط، 1995

أما دراسة محمد عزّام الأسطورة في الشعر السوري المعاصر، فيتناول الناقد فيها مفهوم الأسطورة، وتوظيفها في الشعر العربي القديم ثم الحديث، إلى أن يتناولها في الشعر السوري.

وفي توضيحه لأثر الأسطورة في الشعر الحديث يرى أن الإشارات الأسطورية في شعرنا الحديث، أصبحت أكثر عمقاً وموضوعية عنها في القديم، فقد مرّ توظيف الأسطورة في شعرنا الحديث بمرحلتين: مرحلة (الملاحم) أو البطولات التاريخية، التي نظمها بعض الشعراء المحدثين، من مثل فوزي المعلوف، وحافظ إبراهيم، ومرحلة (أبولو) التي بدأ فيها الاستخدام الحقيقي للأسطورة، حيث أدخل أحمد زكي أبو شادي عدداً من الأساطير اليونانية، مثل:(زيوس، وأفروديت، وأدونيس...)، وكذلك محاولة علي محمود طه التي يرى فيها الباحث أول محاولة حقيقية لاستخدام الأساطير القديمة، استخداماً فنياً خارج سياقها التاريخي القديم. هذا وقد استوحى أدباؤنا التوظيف الأسطوري على حسب ما يعتقد محمد عزّام من الأدباء الغربيين، حيث كان تأثرهم إعجاباً ومحاكاة، ثم استلهاماً للأسطورة لإثراء العمل الأدبي، وإضفاء معانٍ جديدة عليه[1]

أما فيما يتعلق بالأسطورة في الشعر السوري المعاصر، فيعتقد الناقد أن الاستخدام الفني للأسطورة في الشعر السوري لم يكد يظهر إلا في الستينيات من هذا القرن، وذلك بعد تبلور التحولات الاجتماعية والاقتصادية، على يد البرجوازية الصغيرة، التي استلمت المواقع السلطوية في المجتمع، وعملت على إشاعة قيمها، ومع تأثر الشعراء السوريين بالشعر العربي المعاصر الذي يستخدم الأسطورة، وبالشعر الغربي الذي وظّف الأسطورة في نتاجه الفني. وقد استوحى شعراء الحداثة السوريين الأساطير العربية(الكنعانية، والبابلية والفرعونية...) والأساطير اليونانية. وقد عالج الناقد التوظيف الأسطوري للشعر

---

(1) محمد عزام، الأسطورة في الشعر السوري المعاصر، مجلة الموقف الأدبي، ع374، السنة 31، 2002، ص64.

السوري المعاصر من خلال قضيتين: الأولى مضمونية في(البطل الأسطوري)، والثانية:(في بنية التوظيف الأسطوري) في الشعر[1].

ولعله لا يختلف في توضيحه لعلاقة الأسطورة وأثرها في الشعر السوري، عن غيره، ففي رؤيته للبطل الأسطوري يؤكد أن الشعراء السوريين، قد وجدوا في صورة البطل الإيجابي المخلص الذي يصنع المعجزات مادتهم، كما أنهم تمثلوا صورة البطل السلبي ليعبروا عن العجز في هذا الزمان. أما في التوظيف الأسطوري لديهم، فنجد أن الأسباب تعددت بين التوظيف المباشر، والاستيحاء أو الاستلهام، وخلق الأسطورة الجديدة، ، ومع اعتراف الناقد بتأثر الشعراء السوريين بإليوت، إلى أنه يرى بوجود جهود إبداعية خاصة، فقد يستوحون الأسطورة، أو يحاكونها، أو يحوّرونها، أو يبتدعون أساطير جديدة من عناصر الطبيعة، أو من شخصيات، وأمكنة، مما يعطيهم أهمية قد تفوق أهمية المصدر الذي استقوا منه.[2] كما يشير إلى إمكانية أن يحشد الشاعر أساطيره، فلا تؤدي غاية، إلا بما يكفي للإشارة إلى ثقافته في الأساطير، أو يوظفها توظيفاً، يجعلها تتخطى حتى ما كانت عليه الأسطورة الأولى[3]

ولفاروق خورشيد دراسة حول الأسطورة، مسماة بـ" أديب الأسطورة عند العرب" يرى فيها الناقد أن الأسطورة كلمة يحوطها سحر خاص، يعطيها من الامتداد ما لا يتوافر للكثير من الكلمات في أي لغة من اللغات، إذ هي توحي بالامتداد عبر المكان وعبر الزمان، توحي بالعطاء المجنّح للعقل الإنساني وللوجدان الإنساني، توحي بالحلم حين يمتزج بالحقيقة، وبالخيال وهو يثري واقع الحياة[4] إن مفردات فاروق خورشيد تجعلنا نهيم في ملكوت الأسطورة ، فتأخذنا بسحرها، ولا يعني أنه مجرد كلمات مأخوذة بسحر الأسطورة، وإن كان

---

(1) المصدر السابق ، ص66.
(2) المصدر نفسه، ص72.
(3) نفسه، ص72.
(4) فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب " جذور التفكير وأصالة الإبداع"، عالم المعرفة، ع284، 2002، ص19

هذا وارد، إلى أنها تدخل إلى المعنى الحقيقي للأسطورة، حيث يتجاوز المعنى كل ما هو خيال وكل ما هو حقيقي.

ويقسم الناقد الأسطورة، إلى أسطورة عقائدية وأسطورة شخصية ثم أسطورة مكان، كذلك يبحث في أسطورة الحيوان والخوارق.

وفي الأسطورة العقائدية يرى الناقد بأن القرآن يحمل لنا آيّة تدل على وجود الأساطير الطقوسية عند العرب، في قوله تعالى:" وَمَا كانَ صَلاَتُهُم عِندَ البَيتِ إلاَّ مُكَاءً وَتَصدِيَةً"[1]

يرى الناقد أن هذه الآية تؤكد وجود مرحلة غناء ورقص صاحبت العبادات الطقوسية. كما يشير الناقد إلى أننا لو تتبعنا الطقوس التي كانت تمارس داخل معابد الأصنام لوجدنا أنها كفيلة بخلق أساطير كثيرة[2].

كذلك نجد في تتبعه لأسطورة الشخصية، محاولة ربط الأسطورة بشخصية معروفة كشخصية عبد المطلب جد الرسول أو غيره[3].

أما فيما يتعلق بالمكان فيلحظ الناقد أن بعض الأساطير التي ارتبطت بالمكان بنت نسيجها الروائي والإبداعي، على الأمكنة المعروفة، أو التي تحمل سمات القداسة، أما الحيوان فقد ارتبط بصور عدة، صورة الإله والمرأة ، إلا أن هذه الصورة تدخل في باب الخرافة أكثر منها في باب الأسطورة[4].

وفيما يتعلق بالخوارق فإن الناقد رأى بإبداع أديب الأسطورة العربي في هذا المجال أكثر من سواه[5] ولعل هذا عائد إلى ما تخلقه مثل هذه الأجواء من امتداد، وقدرة على العطاء، فيجد فيها الأديب مادته التي تظل باستمرار تتجدد.

ومن الدراسات الحديثة التي تناولت الأسطورة دراسة عماد الخطيب، والتي نشرت بعد أن كتبت أنا جزءاً لا بأس به من رسالتي، ولكنني لا أنكر

---

(1) القرآن الكريم، سورة الأنفال، 35/8.

(2) فاروق خورشيد، نفسه، ص25.

(3) انظر المصدر نفسه، ص51 وما بعدها.

(4) انظر نفسه، 45، وما بعدها ، وص97.

(5) المصدر السابق، ص97.

برجوعـــي إلـــيها بعـــد ذلك، وفي هذه الدراسة نرى عماد الخطيب يبحث، في الأســـطورة وتاريخهـــا، ثم يتناول الأسطورة في الشعر القديم عند النقاد العرب المحدثيـــن، ثم يلج الناقد إلى دراسة الأسطورة دراسة تحليلية عند بعض النقاد، إلى أن يحلل بعض النصوص.

وإن اتفاقنا أو اختلافنا مع الناقد سيتضح، من خلال دراستنا التحليلية.

مـــن كل ما تقدم يتضح لنا أن الدراسات التي تناولت الأسطورة في هذه الفترة، انتلقت من روح الشعر نفسه، فقد نجد عدة إرهاصات نخرج بها:

1- زيـــادة إحســـاس العربي شاعراً وناقداً بعمق الفجوة بينه وبين الأمم الأخرى، هذه الفجوة التي ألجأته، لأن يكون إما مقلّداً، أو لا يكون.

2- الانـــزياح عن المعنى الحقيقي، الذي وجد فيه الناقد، هروباً للشاعر من واقعه، أو رفضه له.

3- إيمـــان الـــناقد بضرورة مراجعة الدراسات التي تتعلق بالأسطورة، لغربلتها مما علق بها من تفسيرات، لا تمت لها بصلة.

4- مواكبة النقد للرؤى السياسية التي عايشها الشاعر، والاستضاءة بها.

5- الإيمـــان بأثر الأسطورة وفعلها، وتأكيد على أنها وليدة فكر ووعي مستنير، كما لاحظنا هذا عند نقاد من مثل محمد شاهين وغيره.

هذا وتقودنا هذه الدراسات النظرية، للبحث فيما قدمه النقاد في دراساتهم التحليلـــية، وهل انتظمت هذه الدراسات الرؤى النظرية التي جاءت بها، أم إنها زادت إلـــيها، أو لعلها راوحت مكانها، فظلت رؤىً تنظيرية لا غير، أو إعادة مقولات وتحليلات مستقاة حسب.

كـــل هـــذا ســـتبرزه دراستنا التالية التي تُعنى بالأسطورة في نقد الشعر العربي الحديث" دراسة تطبيقية" للنقاد أنفسهم.

الفصل الثالث

المنحى التطبيقي / في الدراسات النقدية للشعر العربي الحديث

ذلــك ما كان من جهود الباحثين والعلماء، الذين اضطلعوا بدراسة الفكر الأســطوري، ونَقــده فــي الشعر العربي المعاصر، وفتحوا المجال أمام نظرة تحليلــية، ساندت النظرية، وحاولت أن تترجم المفاهيم والرؤى إلى أعمال، قد تكون قصَّرت في جانب، أو تجاوزت نفسها في جانب آخر، قد تكون أخذت من غــيرها، أو جددت، لكنَّها في الحالتين، كانت تَبني إطاراً، أو حتى تحاول بناء إطــار نقــدي خــاص بها. هذا ما ستقف عليه الدراسة، لتسأل كما سألوا في الأسطورة وعنها، سؤالاً، يُلح باستمرار، ترى إلى أي مدى وصلنا بفكرنا النقدي الخــاص بالأســطورة؟ وإلــى أي مدى ساهم الشعر العربي، في توضيح هذه الــنظرة، ســواء أكان صادراً في نظرته للأسطورة، عن فكرة سبقت، أم كان بِكــراً، لم تمسه يد الغرباء؟ مع تحفظنا على القول الأخير،الذي يتعلق بخلوص الأدب مــن عوالــق ســابقة، لأننا لا نستطيع أن نقول بنقاء أيّا فكر من هذه العوالق، وأيا كانت نظرتنا، فإن وقفتنا مع الشعر العربي المعاصر، الذي ثبت، وأحســت بمفــرداته الأجــيال، هذا الشعر، لا أي شعر، هو الذي تابعه النقاد، فأشاروا إلى التأثر، أو الإبداع، أو تجاوز الزمان والمكان، للوصول للنبوءة فيه. هو مادتنا، وقبل ذلك مادتهم.

قــد أكــون أطلــت في التقديم للنظرة التطبيقية عند نقادنا، الذين درسوا الأسطورة من خلال الشعر العربي المعاصر، ولكنها الأسطورة، تظل تُحيي في الــنفس ذلك الشعور بالرغبة في القول، القول الذي تظل تحس على الرغم من أنك أطلته، إلّا أن هناك الكثير مما لم تقله.

1.3 سطوة الفكر السياسي على الأسطورة:

وإذا لملمــت شتات أفكاري وحاولت أن أضع إطاراً يُدخلني إلى عوالم الأســطورة وتطبيقاتها على الشعر العربي المعاصر، فأجدني أستمد هذه الأطر

من النظرة النقدية الأولى التي تناولت الأسطورة تنظيراً، فنحن قد وجدنا سطوة للفكـــر السياســـي على الأسطورة عبر المراحل التي تناولناها فيها، كما وجدنا ســـطوة للواقع الاجتماعي عليها، إلى جانب الرؤى الجمالية وتعددها، كذا كان للرمـــز ســـطوة أخـــرى عليها، كلها رغبت الدراسة أن تتناولها عبر مراحلها المتعددة، وما سَوغ لنا ذلك، أو اعتقدنا بإمكانيته، في استخدام كلمة السطوة، أنَّ الأسطورة تسيطر على النص الشعري فيكون لها الأثر البالغ، فإذا دخلت عليها إحـــدى القضايا التي ذكرنا، وتغلغلت فيها حتى لتكاد تبرز عنها، قلنا بسطوتها، سطوة انتصرت أو تلاقت مع سطوة أولى هي الأسطورة ذاتها.

وقـــد قسَّـــمتُ ســـطوة الفكر السياسي إلى ثلاث مراحل، الأولى مرحلة السطوة للفكر الثوري، وتتبدى أكثر ما تتبدى في مرحلة البدايات، حيث قُلت إنَّ الإيمان بما ستقدمه الثورة كان قوياً، وإن رأيت امتداداً لهذا الفكر عبر المراحل التالية، إلا أنَّ قوته على الشعر، ومن ثَمَّ على النقد المواكب لتَطور الشعر، كان أقل حِدَّة.

وفي المرحلة الثانية التي تعبر عن إحساس العربي بشكل عام والمفكر العربـــي بشكل خاص، بمرارة الهزيمة، ومحاولة تبيِّن مواطن الخلل التي أدت إلى مجموعة من الانتكاسات العربية، أحاول أن أتتبع هذا الأثر، أثر الهزيمة في نقد الشعر العربي، أما في المرحلة الأخيرة، حيث اختلطت المراحل، واختلطت الرؤى وبدا العربي، أكثر بلبلة، وشعوراً باللاستقرار، فارتأيت تسميتها بمرحلة التـــيِّه، وإن كانـــت أقرب إلى ما يسمى بمرحلة التشظي السابقة، وخِشية اللبس حددناها بهذه التسمية.

ولنَعـــبُر الآن إلـــى أولى هذه المراحل، لنجد تأكيداً، على ما ذكرنا، أو خروجاً عنه، مشيرين إلى كل هذا.

1.1.3 مرحلة البدايات "سطوة الفكر الثوريّ":

لعل إحدى السمات الأساسية التي اختص بها الشعر العربي الحديث، هي إعـــادة ربـــط الفـــن الشعري بالبناء الحضاري الذي ينبثق الشعر عنه، ويكوّن صورة له، فعاد بذلك الشاعر إلى الدور الأول وهو حمل الرسالة، رسالة الكاهن أو الساحر أو حتى النبي[1]

ولا آتـــي بجديد إذا قلت إنّ بدايات هذا الفكر تتضح أول ما تتضح عند أســـعد رزوق تطبـــيقاً، وفـــيها يتخذ الناقد الشعراء التموزيين، نماذج لدراسته، ومـــنهم:(خلـــيل حاوي، ويوسف الخال، وأدونيس، وبدر شاكر السيّاب، وجبرا إبراهيم جبرا).

ولنقف عند بدر شاكر السيّاب، لأنّ استخدام أسطورة سيزيف[2] ،على ما يـــرى أســـعد رزوق، ، في" رسالة من قبر"[3]من أبرع ما حققه الشعر العربي المعاصر في الاستعانة بالمضمون والمعنى الأسطوري للتعبير عن فكرة_البعث والنهوض موضوع الكفاح والثورة[4].

إلا أنّ أسطورة سيزيف ترمز إلى مجانية العمل الإنساني وضياع الجهد، كمـــا أنّها تجسد الإحساس بالعبث واللاجدوى، وبانعدام التوافق أو الانسجام بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقي، وبين انعدام المنطق في تركيب العالم[5] فكيف رآها رزوق صورة للبعث والثورة، أم تراه أراد كما رأى من شعر الشاعر، أنّ العمل المتواصل سيعود حتماً بالنفع، أو حتى اللاجدوى، وكلاهما يعني رغبة في الـــثورة على الواقع. ويستخدم شعراء آخرون هذه الأسطورة، فهي عند سميح

---

(1) انظر: مختار علي أبو الراغب، الأسطورة المحورية...، ص73.

(2) تروي أسطورة سيزيف أنّ الآلهة حكمت على سيزيف لإفشائه سر زوس الذي خطف ريجينا لأبيها، بالأعمال الشاقة وحمل الصخرة إلى رأس الجبل، ليلقي بها إلى السفح، فيعود لحملها ثانية، وهكذا إلى ما لانهاية له، ينظر ماكس شابيرو، معجم الأساكطير، ص229.

(3) بدر شاكر السياب، الديوان، م1، دار العودة - بيروت، ط1982، I ص389.

(4) أسعد رزوق، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص86.

(5) انظر كروكشانك: البير كامي وأدب التمرد، ترجمة جلال العشري، دار الوطن العربي، د. ط، د. ت، ص58. وكاملي بلحاج، أثر التراث في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة،(قراءة المكونات والاصول) من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2004 ، ص87.

القاسم مثلاً لا تخرج عن الصورة التي رسمها السياب، إنه رمز الخلاص، أما فدوى طوقان فتوظفها توظيفاً جديداً، عندما تتحول المأساة من مأساة سيزيف إلى مأساة الشعب الفلسطيني بأكمله، بل مأساة الإنسانية جميعاً في قصيدتها الصخرة.[1]

كما يشير أسعد رزوق، إلى أن بدر شاكر السياب ينتمي إلى أسرة الشعراء التموزين، وذلك؛ لأنّ صور الأسطورة التموزية ورموزها المختلفة وتنويعات موضوعاتها، تتضح في قصائده التالية: " النهر والموت"، " جيكور والمدينة"، " المسيح بعد الصلب"، " أغنية في شهر آب"، " أنشودة المطر"، و" رسالة من قبر".[2]

بالإضافة إلى ما ذكر فإن الأسطورة وإن لم تظهر عند السياب، في بعض المواطن، إلا أننا نجد أصداءها تتردد في أرجاء عالمه الشعري، على حسب ما يرى، أو تلتقي ببديلات رموزها، ومعانيها ومغزاها، تتجسد في موضوعات أخرى وتتلبس تجارب حيَّة يعيشها الشاعر ويُعانيها، إلى جانب هذا تظهر أساطير غير الأساطير التموزية، كأسطورة سيزيف التي ذكرناها سابقاً وأسطورة الخضر[3] ويرى إبراهيم السعافين أنَّ السياب كان يحجم عن استخدام رمز تموز، قبل عام1958، لأسباب منها: تهيبه من استعمال الرمز على نحو يتجاوز الإشارات العابرة في مرحلة إحساسه بالقومية العربية، إذ كان يرى أن الإسلام ــ وهو في رأيه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالقومية العربية ــ قد قضى على تلك الرموز الوثنية، فالعودة إليها تتطلب مسوغاً قوياً مقنعاً، أما بعد هذه الفترة وبعد أن وجد أن الأسطورة لا غنى عنها، حاول أن يحشد الأسباب التي تسوِّغ له الاتكاء عليها، ومن تلك الأسباب: معرفة العرب للرموز البابلية، وإن ظنَّ أن

---

(1) سعدي أبو شاور، تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر، وزارة الثقافة- عمان، د.ط، 2000 ص50-51.
(2) أسعد رزوق، السابق، ص85.
(3) نفسه، ص86-87.

العـــودة لها تذكي روح القطرية، كذلك من هذه الأسباب وجود رمز آخر ينازع الأسطورة مكانتها، وهو رمز المسيح، وما يتصل به من إشارات[1]

إنّ أســطورة تمــوز التــي تحمل معنى التجاوز والبعث، تُصور رغبة الإنســان فــي الحــياة وتجديدها، فهو إله الخصب عند البابليين، وبما أنّ هذه الأســطورة تســعى في كل مسمياتها إلى غاية واحدة، تتلخص في تجديد دورة الحياة وبعث فعل الخصب والنماء في الطبيعة؛ فإنّ الشاعر المعاصر حاول أن يجعــل منها، على اختلاف مصادرها وأسمائها لقباً لتموز، وهكذا فعل السيّاب، تجــاوز الأسماء ليغترف من النبع مباشرة[2]، وهو ما قال به محمد شاهين في السابق تضميناً.

إن الــتفاته إلى الجانب الفكري للأسطورة، يعكس الحلم الجماعي، كذلك فــإن الأســطورة باللاوعي الجماعي الذي تحمل، تجسد بل تساند هذا الفكر، و رزوق يمــثل جيلاً، ارتأى الخلاص على يد الثورة وصُناعها، ويتبدى هذا في ذكـــره لقصيدة بدر شاكر السياب "الموت والنهر" فالقارئ على حسب ما يرى الــناقد، يشــعر إذ يــرافق الشاعر في وصفه للنهر والموت، أنه أمام رمزين للخصب والبعث، في صورة "بويب" صورة أخرى للشاعر، فهو إله الخصب – بعل– .

إن الــنص هــنا يقوم على متضادات، ولعل الأدب ذاته كما يرى جاك رنسيير ليس سوى العرض المفصّل لذلك التناقض[3] أي أن حياة هذا الأدب في خلق مثل هذه المتضادات التي تصنع المعنى كاملاً.

ويتناول الناقد مخاطبة الشاعر له قائلاً:

" أشُد قبْضَتَي تَحمِلانِ شَوقَ عامْ
في كلِ إصبعٍ، كأني أحمِلُ النذورْ

---

(1) إبراهيم السعافين، إحسان عباس ناقداً، دار الشروق- عمان ، ط1، 2002، ص293-294.
(2) كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي...، ص75.
(3) جاك رنسيير، الكلمة الخرساء، دراسة في تناقضات الأدب، ترجمة: سلمان حرفوش دار نعمان للدراسات والنشر- دمشق، ط1، 2000-2003، ص 71

إليكَ، من قمحٍ وَمن زهورْ.." [1]

فالسياب و من خلال تقديمه السابق يودّ بذل التضحيات والنذور للبعل حتى تُخصب الأرض، ويتحقق البعث، كذلك يرى أنه وفي وصفه للماء والأزهار والأسماك والقمر، نَحُس دبيب الحياة في مياه "بويب" ونتخيل الخصب.[2]

إن الخصوبة والبعث طريق الشاعر ليُعبِّر عن رغبته في إحداث التغيِّير، بل وإيمانه بإمكانية تحقيقه، وقد تمثل هذا في قصائد متعددة له. ويبدو الموت صنواً للحياة ووجهها الآخر، والطبيعة يجب أن تجدد نفسها بالموت والانبعاث إلى حياة جديدة، مقتفية إثر أول حادثة موت وانبعاث على المستوى الميثولوجي، وهي حادثة موت وقيامة الإله دوموزي[3]

ويذهب رزوق إلى أنَّ الشاعر يَلج عالم الخصب والبعث والحياة من باب الموت، ودليله قول الشاعر:

" أودُّ لو غرقتُ فيك،

ألقطُ المحار؛ أشيد منه دار" ــ الموت غرقاً في نهره " الحزين كالمطر"[4]

ويشير إلى أنَّ افتتان الشاعر بالموت وغرابة عالمه، يشبه إلى حد بعيد افتتان الأطفال الصغار به حين يسرحون ويمرحون على ضفاف النهر[5].

" فالموتُ عالمُ غريب يَفتن الصغارُ،

وبابهُ الخفيّ كان فيك، يا بويب.."[6]

أيمثل هذا الفكر الثوري، وهو يحمل الرغبة في الموت، وبعضنا يقول بأن الموت انهزام وهروب، أظنه يمثل الإيمان بالثورة لأنَّ الموت يرتبط

---

(1) بدر شاكر السياب، من ديوان(النهر والموت)، دار الفارابي-بيروت، ط1، 1998، ص86.
(2) أسعد رزوق، نفسه 86-87.
(3) فراس السواح، الأسطورة والمعنى،ص165.
(4) بدر شاكر السياب، ديوان (النهر والموت)، ص87.
(5) أسعد رزوق، نفسه، ص87.
(6) بدر شاكر السياب، الديوان، م1 ،ص87.

بالخصب وكأن الشاعر يرى في حياة الناس بعد الموت تجديداً تماما كما المطر، فهو لا ينفك يربطهما معاً.

وتـــتخذ صورة بويب أبعاداً أكثر عمقاً، وذلك في إيمان الشاعر بالثورة، على حسب ما يرى الناقد، فالشاعر يُحس بنوع من القلق، الذي يصوره على أنه أرّقه، إذ يأوي إلى سريره للنَوم، ويُصغي إلى صوت ضميره فيقوَى إحساسه " بالدمـــاء والدموع" ويراها تملأ أرجاء عالم الإنسان، وترمز إلى الشقاء والآلام والـــبؤس، ولعلّهـــا أيضاً ترمز إلى رغبة الشاعر في الانعتاق من هذه الآلام، والسبيل الأنجع للتخلص من إحساس الشاعر بغربته. ويعود الناقد للإشارة إلى أن عـــالم الإنســـان الحزيـــن ينضح في عروق الشاعر " أجراس موتى" بينما "بويـــب"، هـــو" أجـــراس بُـــرجٍ ضاع في قرارة البَحَر" وإذ يرتعش رنين تلك الأجـــراس فـــي عـــروقه يعصف في دمه حنين إلى الموت والتّضحيَّة والفداء، وتَحـــدوه رغـــبة شـــديدة في الوقوف بجانب المكافحين في الأرض، ومُعاضدة الإنسان، الذي يُصارع الشَرّ ويتحدى القَدر. كذلك يرى أنّ افتتان السياب بالموت يَقـــوّي فـــي نفسه الرغبة في الموت غرقاً في "بويب"، وللموت قتلاً بالرصاص الذي يخترق صدره[1]

ولعلَّ أشكال الموت هذه هي ما يتعرض لها الإنسان العربي في الخليج، فهـــو أمـــام أمرين، والشاعر يُلحُّ عليهما ليُعبر عن هذه النتيجة المحتومة التي تـــتظر المناضل، كذلك فإنّه قد ينجو من الرصاص ليهرب في لجة البحار فلا يجـــد إلا الموت، وهذا ما تؤكده قصائد عديدة للشاعر، من مثل " غريب على الخليج" ويرى رزوق أن الموت في " بويب" أو في ساحة الكفاح يتساوى لديه، إذ هو طريق إلى الخصب والحياة:

" أودُ لو غرقت في دمي إلى القرارْ،
لأحملَ العبءَ مع البشر.

---

[1] المصدر السابق، ص88.

وأبعث الحياة. إنّ موتي انتصار!"[1]

فالشاعر يتمنى المصير التموزي خلال حَمله العبء مع البشر، ومعاضدته للآخرين في كفاحهم الرامي إلى تحويل عالم الدماء والدموع إلى حياة، تزخر بالقيَم الإنسانية وتُقدّس كرامة الإنسان[2] يتأكد لنا هنا أنه إذا كانت الأرض اليباب التي تحمل الرمز التموزي تتموضع داخل مأزق الحضارة الغربية في خلوها من الإيمان، فإن تأثيرها في الشعر العربي يبتدئ بالتشكيل أولاً، قبل أن يمتد في الدلالات، وحيّز الدلالة هو الذي أتاح للشعراء التموزيين استدعاء مصادرهم من الموروث القديم، الذي نبه إليه جيمس فريزر، وقد جاءت رمزية تموز إلى الشعر العربي بتداخلات أنثروبولوجية واسعة، فرقت بين الشاعر والشاعر، فهي عند السياب غيرها عند الخال ، وغيرها عند أدونيس...[3]

ويرى بعضهم أن أسعد رزوق يُلح هنا على الفكر الثوري أكثر مما يلح على تبيِّن مواطن الأسطورة، وما تخلقه من أجواء متعددة، وذلك ليخدم فكرته القائلة بالأثر الثوري، وقد عرضنا لذلك سابقاً

ويذهب رزوق إلى تَسمِية اتخاذ السياب لأسطورة سيزيف بـ" النزوع السيزيفي" وفيه يصوره الشاعر كقوى مناهضة للكفاح في " رسالة من قبر" إذ يقول على لسان المخبرين:

" وعر هو المرقى إلى الجلجلة،

والصخر يا سيزيف ما أثقله.

سيزيف... إن الصخرة الآخرون!"[4]

---

[1] بدر شاكر السياب، ديوان (النهر والموت)، ص88.

[2] اسعد رزوق نفسه، ص89

[3] محسن جاسم الموسوي، مرجعيات نقد الشعر، ص49-50.

[4] بدر شاكر السياب، الديوان، م1، ص391.

ويُلمِـــح إلـــى أنَّ هذه العَبثية التي يرمز لها سيزيف في المقطع الثاني لا تـــدوم، وتنهار أمام طلائع البعث وأصداء النشور، فالأرض تتمخض عن بعث جديد ولا مكان لليأس والعبث لأنَّ:

" سيزيف ألقى عنه عبء الدهورْ
واستقبل الشمس على(الأطلس)"[1]

ويبدو في استخدام الشاعر لصورة سيزيف انعكاس للمرارة التي يَحملها ، علـــى هـــؤلاء الذيـــن وقفوا ضدَّ الكفاح، فكُلنا قد يُبدل صُوره بمجرد إحساسِه بالمرارة على أن يعود لها بعد لحظات من التأمل في كيفية تحقيق الانتصار على الذات.

وتـــرى ريـــتا عوض أنّ رزوق لم يفطن إلى أن الرموز المستعارة أو المنقولة لا تعد رموزاِ؛ لأن الرمز ليس محاكاة بل رؤيا، وقضية الشاعر العربي عـــندها تخـــتلف عن قضية الشاعر الغربي، لذلك ترى أن الناقد قد جنى على الشعر العربي بجعله متأثراً بإليوت أكثر من سواه، فالشاعر العربي يختلف لأنه لا يقـــف لينعي حضارة تموت، بل ليبشر بولادة جديدة، وهو وإن شكك أحياناً بخـــروج المولـــود الجديد إلى الحياة يظل مختلفاً عن إليوت؛ لأنه على ما ترى يؤمـــن بحتمـــية ولادته[2] ما قالت به ريتا عوض عن احتمال استقاء الشاعر رمـــوزه مـــن اللاوعـــي الإنساني صحيح، لكن أن تنكر أثر إليوت، فقد أكدت الدراسات بما لا يدعو للشك هذا التأثير وإن تفاوت من شاعر إلى آخر، وصحيح أنه كان على أسعد رزوق أن يقول بالآثار الباقية، لكن دراسته كانت تتناول هذا الجانب، بالإضافة إلى كونها من بواكير الأعمال التي تناولت الأسطورة، ويكفيها فضلاً أنها مهدت للدراسات التي لحقتها، ومنها دراسة ريتا عوض نفسها.

---
(1) المصدر نفسه، م1، ص393.
(2) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث، ص6

ويلاحظ رزوق أن الشاعر في " النهر والموت"[1] يطالعنا برغبته في أن "يحمـل العبء مع البشر" ويشترك في الكفاح والنضال ويقدم نفسه قرباناً على مذبـح الحـياة والخصـب والانتصار، فصورة سيزيف وهو يتحرر من عبء الدهور الثقيل ترمز إلى التحرر والقيامة والبعث، وإلى تخطي العبثية والدوران في الحلقة المُفرغة، وصورة الشاعر إذ يَودُّ حمل العبء مع البشر، تكاد تكون مُكمّلة للصورة الأولى على ما يرى الناقد؛ لأنَّ " حمل العبء مع البشر" يختلف كلـياً عـن" إلقاء عبء الدهور" ففي الأولى على ما يرى الناقد تفيد المشاركة والتضـحية والافتداء، بينما الثانية تُعلن عن الاستعداد للقيام بالدور الذي يترتب علـى الشـاعر القـيام به، وتبشر بتحرُّر الشعب المناضل من " عقدة العبث" ومُركب اليأس[2]

أي أنَّ الناقد هنا يرى في الإنسان صورة المدافع لا المهزوم، الذي يُساير الأعباء ليتغلب عليها، لا ليبعدها عنه وينجو بنفسه، إنه يتحداها ويواجهها، وفي هـذا خلق لروح الشعور الجماعي، بثقل الهموم وضرورة حلّها بالمشاركة، إن هـذا انعكـاس لرغـبة العربي شاعراً وناقداً في أهمية الوحدة والتعاون لخلق الثورة، في تلك المرحلة التي آمن أبناؤها بجدواها، ولا أقول إنَّ المراحل التالية، تركـتها مُتخلصـة من أوهامها، ولكنها ظلّت عُرضة لجذب وارتخاء ، وذلك نظراً لطبيعة الظروف، والصدمات المُتتالية التي مُنيت بها أحلام العربي. ويضع رزوق يده على حقيقة، ظلَّ من جاء بعده يدور حولها، وذلك في استخدام السياب للأسطورة التموزية، يقول:" الأسطورة التموزية كامنة بالقوّة في قصائد السياب، ولا تـبرز بشكل حسيّ، كما هي الحال لدى غيره من الشعراء التموزيين. فهو يفترض الأسطورة في شعره ويعتبرها جزءاً أصيلاً من تراثه الفكري والنفسي، ولا يجد حاجة لإبرازها بصورة بارزة واضحة"[3]

---

(1) بدر شاكر السياب، ديوان (النهر والموت)، ص85.

(2) أسعد رزوق، السابق، ص90.

(3) المصدر نفسه، ص90.

أمـــا فـــي "جـــيكور" ومدينة الطين، فيلحظ الناقد أن هناك نموذجاً آخر لانعكاس الأسطورة والرمز التموزيين في شعر السياب. ويتجلى ذلك في قصيدة" جـــيكور والمدينة" ففيها على ما يرى الناقد معاناته لطينيّة المدينة، وضياعه في دروبها الملتوية، وهو ابن القرية ـ" جيكور" ـ الخضراء حيث تعانق الشمس الحزينة ذرى النخيل عند الأصيل. والمدينة هنا تَسلبه هذه الحياة الجميلة. وهكذا لا تمنح المدينة الشعور بالانتماء، إنما تسلب الإنسان روحه، وتحوّله إلى شيء، وتحاصره بالأشياء، من ميدان وجدران ووريقات...، فهي تُزيّف كل شيء فيها، حتى الإنسان تشيئه[1]

يقول:

" حِبالاً مِنَ النار يَجلدن عُريَ الحُقولِ الحَزينةَ

وَيحرِقنَ جيكورَ في قاعِ رُوحي

وَيزرَعنَ فيها رَمادَ الضغينة"[2]

إن جـــيكور التـــي هـــي رمز لحياة الهناءة والبساطة، تظل أيضاً رمزاً للهدوء والصفاء، في حين نصل المدينة مقبرة للروح والألوهية، ورمزاً للصنّمية وعبادة المال، وهي أي جيكور اليوم لم تعد كما كانت، والرأي لأسعد رزوق، فقد غدت مهجورة الدروب والمقاهي والدور وانطفأت شعلة الحب فيها. ويتساءل الشاعر عمن يُعيد الحياة لها[3] إنّ المدينة تمثل في وجدان الشاعر السلطة التي سببت له الكثير من المتاعب، فخلقت في قلبه جداراً من الألم لا يُهدم.

ويبدو في هذا التساؤل إيماناً بعودة الحياة لجيكور، بل وللشاعر الإنسان.

ويلحظ الناقد أن في موت جيكور حياة للمدينة، وكأن الطغاة لا يعيشون إلّا على أنقـــاض الحُفـــاة والضـــائعين، يقول أسعد رزوق:" المدينة تعيش في البحبوحة والرفاه؛ لأن جيكور"تحصد المجاعات" [4]

---

[1] احمد زياد محبك، الشاعر والمدينة، (قراءة في نص شعري) مجلة فصول، مجلد15، عدد3، 1996، ص323.
[2] بدر شاكر السياب، الديوان، م1، ص414.
[3] أسعد رزوق، نفسه، ص91.
[4] المصدر نفسه، ص92.

ويشـــير إلـــى هجرة أبناء جيكور للمدينة التي اجتذبتهم إلى جنتها ـ جحيمها، لتصبح:

" شرايين في كل دارٍ وسجنٍ ومقهى
وسجنٍ وبارٍ وفي كل ملهى
وفي كُلِّ مستشفيات المَجانين...
في كل مبغىً لِعشتار...
يُطلِعنَ أزهارَهنَّ الهَجينة:
مصابيحُ لم يُسرج الزيتُ فيها وتَمْسَسْهُ نَار."[1]

وكأنه يقول لنا على ما يرى رزوق إنَّ أبناء القرى يقدمون أنفسهم قرابين على مذبح المدينة، ويُهلكون أنفسهم لكيّ تُزهر المدينة ـ

" دمي ذلك الماء، هل تشربونه؟
ولحمي هو الخبز ، لو تأكلونه!"[2]

ويظن الناقد أنَّ السياب يوحد هنا بين تموز إله الخصب في بابل المدينة، الذي يصرعه الخنزير البريّ، وبين فتى القرية الذي يُضحي بنفسه على مذبح المدينة، فابــن القــرية هو الذي يُعمرُها، ويُعيد لها الحياة والخضرة، ويُفجر المياه في عيونها؛ وقتله معناه القضاء على "الربيع الممطر"

"وتموز تبكيه لاة الحزينة.
ترفع بالنواح صَوتَها مع السَّحَرْ
ترفع بالنواح صَوتَها، كما تنهَّد الشَجَر
تقول: "يا قطار يا قَدَر
قَتلتَ ـ إذ قَتَلتُه ـ الربيعَ والمطر"."[3]

---

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، م1، ص416-417.
[2] المصدر نفسه، ج1ص217
[3] المصدر السابق، ج1، ص417.

ويشير الناقد إلى أنَّ قارئ معظم شعر السيّاب يلحظ أن الشاعر يحمل بين جنبيه قلباً يفيض بالحنين إلى القرية وحياتها والشوق للرجوع إليها[1] كيف لا والقرية رمز للنقاء والتضحية، والشاعر في محاولته لترسم الأسطورة بدأ هارباً من مادية الواقع، والمدينة رمز من رموز هذا الواقع .

مما عرضه أسعد رزوق للأسطورة في شعر السياب نلحظ أنه لم يتعمق في توضيح أبعاد الترابط بين الأسطورة التي استوحاها بدر شاكر السياب، وبين رموزه، وإن قلنا بذلك فلا بد من التأكيد على أن ما قدمه أسعد رزوق، يُعد من بواكير العمل النقدي للأسطورة، وهو وإن لم يفصل في بعض القضايا المتعلقة بعلاقة الشعر المعاصر بالأسطورة، إلا أنه فتح المجال للكثير من الدراسات كي تسعى في هذا الطريق، حتى أن بعضها لم يخرج عن الإطار الذي رسمه، أسعد رزوق وقبله جبرا إبراهيم جبرا.ولعل رزوق لم يتنبه لإمكانية خلق أسطورة جديدة عند السياب، تأخذ بروح الأسطورة، وتضيف لها ما تريد، وهو ما قال به النقاد بعد ذلك. يلتقي علي البطل مع نظرة رزوق لهذه المرحلة عند السياب، والتي يراها البطل متمثلة في قصيدة السياب" مدينة بلا مطر" حيث تُعطينا مفتاحاً لرمز" عشتار" الذي يمثل محاولة لبعث الخصب، وتمثل هذه مرحلة الاشتراكية عند الشاعر، وإيمانه بوجوب العمل لقيام الثورة، والتي ظن أنها ستقوم على يد دعاة هذا الحزب، أمّا وقد قامت على يد القوى الوطنية، فقد كفر بالاشتراكية بعد ذلك، وبدأ يبحث في مرحلة متقدمة عن القومية، إلى أن عاش مرحلة اللاستقرار لأسباب سياسية ونفسية..[2]

وسنجد امتداداً للروح الثورية لدى إحسان عباس وأحمد كمال زكي وغيرهم وذلك في نقدهم للشعر الحامل للأسطورة في هذه المرحلة، فقد شاهد العربي انبعاثاً عربياً في بشائر الوحدة العربية بين مصر وسوريا، التي رأى

---

[1] أسعد رزوق، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص94.

[2] انظر علي البطل، الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ط1، 1982، ص122، وانظر تقديم الكتاب نفسه، بقلم إبراهيم عبد الرحمن محمد، ص12-14.

فيها منطلقاً لوحدة عربية شاملة هي الدليل القاطع على انبعاث الحضارة العربية بعد موت طويل[1]

وسـيقول بعضهم إنّ الناقد قد يتخذ نصّاً من مرحلة سابقة ويُحلله، فكيف يصار إلى تأكيد ما ذهبنا إليه، إننا لسنا معنيين هنا، بالنظرة التحليلية للفترة التي قـيل فيها الشعر بقدر ما نحن معنيين بتوضيح مواكبة النقد لمشاعر هذه الفترة، في مرحلته التي دُرس فيها، وقد نجد من النقاد من يرى فيما نراه قريباً من روح الثورة، انهزامية أو غير ذلك، إن ما يعنينا هنا ثلاثة آراء، نذكر على كل منها مـثالاً، مع الأخذ بعين الاعتبار، خروج بعضها عن هذا الإطار أو ذاك، وهذه الأُطـر كمـا ذكرنا، الفكر الثوري، ثم الانهزامي، ثم التيِّه. وكما قلت فقد نجد امتداداً للفكر الأول في الثاني، عند الشاعر أو الناقد، وفي الأغلب عند كليْهما.

إن مـا نريد إثباته مواكبة النقد للتطور السياسي الذي طرأ على الشعر الحامل لروح الأسطورة.

ولنَعـبر إلـى المرحلة الثانية لنلحظ مدى التبدل الذي جرى على الفكر السياسي الحامل للأسطورة وأبعادها:

2.1.3 مرحلة التطور:

تمـثل هذه المرحلة تبدلاً طرأ على النظرة النقدية للأسطورة المستخدمة في الشعر العربي، للتعبير عن ذلك الفكر فيه، وإن ظلت الروح التي أسس لها أسـعد رزوق تمـتد فيمن تبنى الاتجاه الفكري بعد ذلك، هذا وقد ظهر في هذه المرحلة اتجاهان، في الشعر انعكسا على اتجاه النقد، فالأول كان إيجابياً، يرى أهمية لتكرار المحاولة، وعدم اليأس، أي العودة للإيمان بالقوة العربية ودورها، أمـا الثاني: فقد كان تعبيراً عن الانتكاس الذي أصاب الأمة وهو امتداد للشعر نفسه، فروح الثورة التي اشتعلت في فترة الخمسينيات والستينيات، بدأت تضعف فـي الفـترة نفسـها، كما ذكرنا، وبدأت ملامح الانهزام كما نراها عند محمد

[1] ريتا عوض أدبنا الحديث..، ص66.

الصـــادق عفيفي، الذي يشير إلى أن الشعر العربي استعمل أسطورة (سيزيف) بوجهين: وجه إيجابي، وآخر سلبي. أما الإيجابي ففيه لغة تكرار المحاولة وعدم اليأس، وأما السلبي ففيه لغة الاستسلام للواقع.(1)

بالإضافة إلى أنّ هذه المرحلة، تمثل مرحلة الصدمة بالنسبة للفكر العربي الـــذي ظلّ على مدى بعيد حاملاً للواء الثورة ومنادياً بها، بل ومؤمناً إلى أبعد الحـــدود بإمكانية حدوثها، هذا ولا ننكر أنّ بوادر الشعور بالإحباط تولدّت عند بعـــض المفكريـــن قبل ذلك، إلا أنّ ما حصل من تبدلات على السّاحة العربية، أذكى هذه الروح وجعل شريحة لا بأس بها تؤمن إلى حد بعيد بأن لا جدوى من التَحرك في حَلقة مُفرغة هي حلقة النضال وجدواه.

هـــذا وقد وجدنا بعض الدراسات التي تقترب من هذا الفهم كدراسة ريتا عـــوض" أدبـــنا الحديـــث.." ودراســـة إحسان عباس" اتجاهات الشعر العربي المعاصـــر" لكنها كانت قد درست باستفاضة في دراسات سابقة، وتم استخدامها في هذه الرسالة بأشكال متعددة.

وإذا أخذنـــا مثالاً على الاتجاه الأول الذي ظلّ يبحث في الشعر العربي عـــن صـــورة الثورة وأهميتها، نجد مقالة أحمد عثمان" على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب"، و نتناولها لأن دراسته صورة ممتدة عن هذا الفكر الثوري في المرحلتين، ويرى فيها أنّ السياب في قصيدة "أم البروم" المقبرة التي أصـــبحت جـــزءاً مـــن المدينة، وقد نشرت عام 1961، أي قبل المرحلة التي نعـــرض لها ولكنها تحمل إحساساً سابقاً وقته، نظراً لطبيعة الحياة التي عاشها العربـــي، منذ باتت بلاده مستهدفة حتى من قِبل أبنائها، وفيها يقول بدر شاكر السياب:

"يقول رفيقي السكرانُ: دعها تأكل الموتى
مدينتنا لتكبر، تحضن الأحياء، تسقينا

(1) محمد صادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات، مكتبة الخانجي- القاهرة، د. ط1978، ص99-103.

شراباً من حدائق برسفون تُعلّنا حتى

تدور جماجمُ الأموات من سُكْرٍ مشى فينا!"

مدينتنا منازلها رحىً ودروبها نارُ،

لها من لحمنا المعروك خبزٌ فهو يكفيها..."[1]

يــرى الـــناقد أنَّ الموت في هذه الأبيات يتداخل مع الحياة، تداخلاً تاماً؛ فالمدينة ــ أي الطبيعة ــ تأكل الموتى ؛ لتُغذِّي الأحياء. وهؤلاء يَشربون رحيق زهــور برســيفوني، ــ آلهــة الموتى عند الإغريق ــ فيَسكرون وتدور معهم جمــاجم الأمــوات. ويبدو أن هؤلاء لا يَحيون إلاّ على أشلاء من يموتون ففي موتهم حياة لهم[2]

ويبدو إحساس المرارة في صورة أوضح لدى الشاعر كما يرى الباحث في قصيدته" الأم والطفلة الضائعة" المنشورة في العام نفسه:

قفي، لا تغربي، يا شمسُ، ما يأتي مع الليلِ

سوى الموتى، فمن ذا يرجع الغائب للأهلِ

....

شعاعك مثل خيط اللابرنث، ينشده الحب

إلى قلب ابنتي من باب داري. من جراحاتي

وآهاتي

....

ويا مصباح قلبي، يا عزائي في الملمات

منى روحي. ابنتي: عودي إليَّ فها هو الزاد

وهذا الماء. جوعى؟ هاك من لحمي

طعاماً. آه!! عطشى أنت يا أمي ؟

فعبي من دمي ماء وعودي... كلهم عادوا

---

(1) بدر شاكر السياب، الديوان، م1، ص131.

(2) أحمد عثمان، على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب، ص42-43.

كأنك برسفون تخطفتها قبضة الوحش
وكانت أمها الولهى أقل ضنى وأوهاما
من الأم التي لم تدر أين مضيت، في نعش؟
على جبل؟ بكيت؟ ضحكتِ؟ هبَّ الوحش أم ناما؟[1]

ونحـــن في هذه الأبيات أمام أم ــ قد تكون رمزاً للأمة العربية ــ فقدت ابنتها (فلسطين)، فتقول إنَّ الحب الأمومي سيكون لها مثل الخيط الذي قاد البطل الأثينـــي ثيســـيوس عـــبر ردهات قصور التيّه،(اللابرنث) وممراته في مدينة كنوسوس الكريتية؛ إذ تقول الأسطورة إن هذا البطل قتل الوحش(مينوتوروس)، داخل هذه القصور الضخمة، ليُخلص بني جلدته من الفتيان والفتيات، الذين كان يَلتهمهم هذا الوحش سنوياً. ولم يستطع ثيسيوس الخروج من هذه القصور، إلا بمســاعدة بنت الملك "أريادني" التي وقعت في حبه؛ إذ أمدته بخيط يُرشده إلى طريق الخروج والهرب. ثم تعود هذه الأم ــ في قصيدة السياب ــ على ما يرى الباحـث، التي فقدت طفلتها، فتُشبِّه نفسها بالآلهة الإغريقية "ديميتر" التي فقدت ابنـــتها "بيرسيفوني"، ولعلّها أسطورة ترمز إلى البذور الأولى التي يتم بزوغها بعد ذلك، ولعلَّ الأم في الأسطورة حققت بالحب شيئاً من أجل ابنتها، أما الأم في أبـــيات السـيـاب ــ أي الأمـــة العربـــية ــ فلـــم تفعل شيئاً من أجل فلسطين المُغتصبـــة![2]

أما المثال الثاني للانتكاس الذي وجدنا ملامحه تتبدى من العرض السابق، فيتضـــح فـــي تَصـــدُع الأنـــا في القصيدة المعاصرة، وما يُولده ذلك من توتر ومأساوية، وتتولد المأساوية من وعي التصدع، ومن إرادة مزدوجة في الانفصام والالتئام[3]

---

[1] بدر شاكر السياب، الديوان، م1، ص153-154.
[2] أحمد عثمان، على هامش...، ص43، وانظر دريني خشبة، أساطير الحب والجمال عند اليونان، ص257-265.
[3] خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، ص29.

ومـــثاله ما ارتآه أحمد كمال زكي، والذي نقف عنده، لما يحمل من امتداد لفكر يخـــدم مـــا ذهبنا إليه، فنجد عنده أنّ الشاعر الذي كان في السابق يَتغنى بتموز كأســطورة لعودة الخصب إلى الأرض اليباب، ومثاله على ذلك "أدونيس" بات كافراً بكل أمل، وحلَّ الفراغ عنده في كل شيء. حتى اسمه أدونيس تخلى عنه ليختار " مهيار" ليكون حاكماً يحيا في ملكوت الريح ويخونه أصحابه، وإذا هو في "مدينة الأنصار" غريب حتى يحترق:

لاقيه يا مدينة الأنصارْ
بالشوك أو لاقيه بالحِجارْ
وعلّقي يديه
قوساً يمر القبرْ
من تحتها، وتوّجي صدْغيهْ
بالوشْم أو بالجمرْ
وليَحترقْ مهيار(1)

فالشـــاعر عـــنده رحل كما رحل" يوليوس" وبحث كما بحث" شداد عاد" وأراد أن يكـــون كما كان " سيزيف" في الأسطورة الإغريقية، ولكنه انتهى إلى الضياع حتى ليقول في قصيدته "أوديس":

مَن أنتَ من أيِّ الذرى أتيتْ
يا لغةً عذراء لا يعرفها سواك
ما اسمُكَ ـــ أيُّ رايةٍ حملتَ أو رمَيت؟"
تسأل، ألكينوس؟
تُريد أن تكشف وجه الميْتْ
تسأل من أيّ الذرى أتيتْ
تسأل ما اسمي ـــ اسمي أنا أوديسْ

(1) أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة- بيروت، ط1، 1971، ص340.

أجيء من أرضٍ بلا حدودْ
محمولةٍ فوقَ ظهرِ الناس؛
ضعتُ هنا وضعتُ مع قصائدي هُناكْ
وها أنا في الرعب والبياسْ
أجهلُ أن أبقى وأن أعود.[1]

وعلى الرغم من أن الناقد هنا يرى الشاعر مجيداً، إلاّ أنه يراه أيضاً قد اتخذ من الغيبوبة المُفككة وسيلة من وسائل التدمير. وإذا كانت رؤاه ترفض كل علاقة بالوضع الذي جعله ينكر تموز فقد كان ينبغي أن لا يقلب العلاقات فيرمي غيره بالصبأ؛ لأنه في موقفه يبدو غيره صابئا، وليس هوَ.[2]

ويَخلص الناقد إلى أن الشاعر، رفض شتى المؤسسات القومية، حتى وإن كانت شيعية، مع أنه شيعي.

وأصــبح في" المسرح والمرايا" بعد طقوسيات غامضة فيلسوفاً غامضاً، وقــد اكتشف عالمه الباطني الغامض، حتى في الحلم، وحتى في الرحلات التي يــرفض أن تكون أقلُ عظمة وروعة من رحلة النبي محمد الإسرائية، ويَعرج مثله إلى السماوات، بل يجاوزه إلى سماء ثامنة موجودة في اللازمكان[3]

إن الــناقد يتســاءل هنا هل اهتدى الشاعر إلى اليقين، كما اهتدى الإمام الغزالي؟

سيدي أعرف أنّ المقصلة
بانتظاري
غير أني شاعر أعبد ناري
وأحب الجلجلة[4]

---

(1) المصدر نفسه، ص402.
(2) أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، ص185.
(3) احمد كمال زكي، نفسه، ص186.
(4) أدونيس، الآثار الكاملة، ص233

نتـــناول هـــذه الدراسة في المادة النظرية على الرغم من أنها تحمل الكثير من وجهات النظر التي استفاد منها الدارسون بعدها؛ لأننا قد استفدنا من آرائها تلك حول الدراسات السابقة في الرسالة، ولأنها في المادة النظرية، كانت وباعتراف منها تستخدم رؤى نورثروب فراي، التي قامت الدراسة بدورها بتوظيفها، وفي دراستها السابقة، التي تتناول فيها : كل من (بدر شاكر السياب، وخليل حاوي، وأدونـــيس وعبد الوهاب البياتي) والتي تدرس شعرهم من خلال نموذج الموت والانبعاث الذي تراه حقيقة إنسانية مطلقة، تخطت في جوهرها الفروقات العرقية والزمانية، فكوّنت بصورها المختلفة، بناء أسطورياً واحداً، تنتظمه رموز تتكرر فـــي حضارات مختلفة؛ لأنها تعبّر عن نموذج أصلي واحد متجسد في اللاوعي الإنساني [1].

ونأخذ خليل حاوي نموذجاً من نماذجها، وذلك لأنها كررت دراسته في هذا الكتاب، وفي كتابها الثاني:" أدبنا الحديث .." ولأننا أيضاً تناولنا، أو سنتناول دراسات تناولت شعر الشعراء الآخرين في مرحل مختلفة، ترى ريتا عوض أن خلـــيل حاوي من الشعراء الرواد الذين التزموا بقضايا الحضارة العربية، وقد عـــبر الشاعر كما ترى في نتاجه الشعري عن الانبعاث الحضاري الذي عاشه على مستوى الرؤيا لا الواقع، ثم عن فجيعته بالرؤيا، بعد أن كشف الواقع زيف الرؤيا، التي يعبر عنها[2]

وفـــي قصـــيدة لعازر التي تمثل رمزاً لمأساة الأمة العربية في معاناتها للانـــبعاث المشـــبوه، وهـــو أقسى من الموت، ترى الناقدة أن الشاعر يستعير شخصـــية لعازر من الإنجيل، حيث مات لعازر وبعثه المسيح، إنّ بعثه له كان لتأكيد النبوة، ولمساعدة الناس، لكنها في القصيدة تكتسب أبعاداً جديدة، إذ تمثل القصـــيدة مأساة موت الحضارة العربية وانبعاثها المشوه، فلعازر هنا يرمز إلى الإنســـان العربي الذي يعاني آلام الانبعاث المشوه، بعد أن يعصي عليه تغيير

(1) ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ص66.
(2) المصدر السابق، ص112-113.

الواقع المهترىء، فيتحول من مناضل إلى عميل، ومن خلال تفاعله مع زوجه يجرها إلى جحيمه، فينتصر الشر على الخير[1] يقول:

عمق الحفرة يا حفارُ

عمقها لقاع لا قرارْ

يرتمي خلف مدار الشمس

ليلاً من رماد

وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار[2]

ويبعـــث المســـيح لعازر، ولكنه يعود إلى الحياة ميتاً؛ لأن شهوة الموت حجـــرته، فكره الحياة بصورها جميعاً، ويلتقي لعازر زوجه فتكتشف أنه بُعث ميتاً، فتقول:

كان ظلاً أسوداً

يغفو على مرآة صدر

زورقاً ميتاً

على زوبعة من وهج[3]

فـــزوج لعازر هي الآلهة الكبرى: الام والعروس. هي الأرض التي ما زالـــت فتية مشرقة مثل المرآة. لكن لعازر أبنها وعروسها يخلع على صفائها وإشراقها ظله الأسود فيقتل البريق. وهي البحر الذي يرقد فيه لعازر زورقاً ميتا لا يـــبحر، فـــلا يقذه ماء البحر إلى الحياة. وتصبح عينا لعازر مرآة سحرية لا تعكـــس صورة زوجه في حاضرها، بل تكشف صورة مستقبلها. فإذا الأرض الفتـــية الخصبة صحراء قاحلة تغطيها ثلوج ترمز إلى برودة الموت، فتمنع عن الأرض أشعة الشمس التي تبث فيها دفـء الحياة[4]

---

[1] المصدر نفسه، ص120-121.

[2] خليل حاوي، الديوان، دار العودة - بيروت، د.ط، 1972، ص313

[3] المصدر السابق، ص 320-322

[4] ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعاث...، ص124. وانظر كتابها، خليل حاوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط1، 1983، ص64

إن الأســطورة كفكــر تمتزج بالواقع الحضاري للإنسان فتتبدى صور أخــرى للانــبعاث، انــبعاث مشــوه في واقع مرير، وتتحدد صور هذا الواقع الغريب، بغرابة هذه الانزياحات للأسطورة.

كمــا نجد هذا الخلط لدى الشاعر في الإيمان بالبعث والخوف منه، فلا الواقع حقيقي ولا حتى الرؤيا حقيقية.

3.1.3 مرحلة التشظي " سطوة التيه على الأسطورة"

تــتحدد ملامــح هــذه الفترة بشكل جليّ، بعد أن نظر العربي إلى نفسه فوجدهــا مُهشمة، ووجد أنّ مجموعة من المشاعر والرؤى لا تثبت على حال تتنابه، وتظل تُلقيه هنا وهناك دون استقرار، ونأخذ مثالاً على ذلك دراسة محمد صــالح الشنطي: " خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش"، ولا أنكــر أنني بحثت عن ناقد في هذه الفترة تناول محمود درويش، نظراً لطبيعة شــعر هــذا الشاعر، التي تبدلت وتعددت وفقاً للمرحلة أو الرؤى التي أحاطت تفكــيره. فوجدتها واضحة عند هذا الناقد أكثر من سواه، كتب محمود درويش قصــيدته ســجل أنا عربي، ليعود لنا في مرحلته الجديدة، بقصيدة أنا يوسف يا أبــي، وشتان بينهما، إذ تحمل الأولى روح القومية، وتحمل الثانية إحساساً بفقد هذه الروح بعد ذلك، ليحيا الشاعر غريباً في وطنه. ونعود إلى محمد الشنطي الــذي يرى أنّ الرمز عند محمود درويش، قد يُذكر بالاسم حيناً، أو بالإيماء الخفيّ حيناً آخر، وقد يُضخّم النسب على ما يرى الناقد، ويُكبّر الحجوم المتحدث عنها، وقد يشحذّ رمزه الأسطوري بالّذي يُوسّع رقعة الكناية فيه، إضافة إلى أنّه قد يشحن بعض التفصيلات المتناثرة بومضات أسطورية يقصدها لذاتها، وبالتالي فإنّــه قد يقرر المعنى الذي تُوحي به الأسطورة الأصلية باستخدامه الفعل الدالّ علــى حــدث الصورة الأسطورية، مع تقديمه للإيحاءات الأسطورية في أبعاد مــتعددة الظــلال[1]، إنهــا لغــة الرفض للبقاء على البداية، وهي لغة الرفض

---

[1] محمد صالح الشنطي، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول_ القاهرة، م7، ع1، 1987، ص149-.

للانسياق في مجرى الزمن الرتيب، دون تغير وتبدل يغير بهما تفاصيل وجهه الحقيقـــي المتمـــيز المـــتفرد[1] قد يكون درويش عبر عن رغبته في أن يكون متفرداً، لكنني لا أرى أن هذا السبب هو الوحيد الذي وسم شعره بالتبدل.

فنحن نجد أنّ الرمزية تلازم هذه المرحلة، ليس فقط للتجميل، أو التمويه، بل لأسباب أخرى، تصب في مجملها في التعبير، عن غرائبية المرحلة المعيشة، وإحساس الشاعر، بأنّه في خضم دوامة من المشاعر، تتنابه بين إحساس بماضٍ لا يستطيع أن يؤكد مصداقيته، وحاضر لا يستطيع فهمه.

وقد يأتي خلق محمود درويش لأسطورته من خلال تحكمه بالصورة التي يبنيها بناء أسطورياً، ويحرك خلالها عناصر الصورة حركة حرّة، محتفظاً داخل العناصر بالملامح الأسطورية لكل عنصر:

بحرٌ صاعدٌ نحوَ الجبال
غزالةٌ مذبوحةٌ بجناح دوري.[2]

وفيها يرى الباحث أنّ الفعل والحدث هما مركز الصورة التي تشكل مع مركز كل صورة جزئية أخرى صورة كليّة، قد تتمرد على الإطار الاستعاري أو الكنائي الذي تختبئ فيه.[3]

ويرى بعضهم أنه لم يأت لدى محمد الشنطي تحليل لقصيدة تتكامل فيها الصـــورة الأســـطورية تكاملاً نلحظ معه طريقة تحليل ينهجها، لكنه دار حول أقوال درويش الدلالية موضحاً أنها تنتمي إلى الملمح الأسطوري، ذي الخصب والرحيل والعشق[4]

وإخـــال أنّ حال الناقد لا تختلف عن حال الشاعر، فصوره المستقاة من وحي الأسطورة متعددة، غريبة في حين، لا تستقر على حال، ولعلّ هذا ما جعل

---

(1) حسين مروة، دراسات في الفكر والأدب، ص154.
(2) محمود درويش، ديوان " حصار لمدائح البحر" الدار العربية للنشر والتوزيع- عمان، د. ط ، 1986، ص107.
(3) احمد الشنطي، خصوصية الرؤيا...، ص149.
(4) عماد الخطيب، الأسطورة معياراً نقدياً...، ص132.

الـــناقد يُغيِّب الكثير من التوضيحات، وقد يكون هو ذاته من جعل منهجه معُمياً في الأغلب ودليلنا، ما سبق ذكره من طبيعة الأسطورة عند محمود درويش.

ويُشـــير ســـامح الرواشدة إلى تلك الفجوة بين النص الشعري والمتلقيّن، ويُعـــيدها إلى عدَّة أسباب، منها: أنّ الشعر يتسلح بأدوات معرفية لم تعد مُهيأة لعامة الناس، ويغالي في استخدام الرمز وغرائبية الصورة، كما يرى أنَّ الهدف الجمالـــي والفنـــي أصبحا غاية يسعى الشعراء إليها بوصفهم فنانين في الدرجة الأولى، وكأنَّ هذا الغموض، بات سمة للشعر لا مناص له من الخلاص منه[1] ودلـــيله ما قاله عز الدين إسماعيل:" إنَّ الشعر الجديد يتسم في معظمه بخاصة، في أروع نماذجه، بالغموض"[2]

وكذا دليل محمد الشنطي، شعر الشاعر نفسه يقول:

مالَ الظلُّ مال عليّ، كسَّرني وبعثرني
وطالَ الظلُّ طال...
ليَسْرُوَ الشجرُ الذي يسرو ليحملنا من الأعناق
نُقوداً من القتلى بلا سبب...[3]

فنحـــن نجـــد والـــرأي للباحـــث، أنه ووفقاً لتنويعات درويش المتعددة لاســـتخدام الأســـطورة، فإنّه يستخدم شخصيات تتسع حالتها التاريخية، وحالتها الأدبـــية والسياســـية والأســـطورية المعاصرة. كذا يرى أنّ شخصيات الشاعر الأسطورية تأتي لتنشر ظلالاً من التوتر الذي يَحقن النص بمدلولات جديدة، ذات طابع مفارق يؤكد السِّمة الدرامية في الشخصية التي يستخدمها[4]

وفـــي هـــذا يـــرى آخـــرون أن الأسطورة: تعتمد على الدراما:(الحياة والمـــوت)، فالحـــياة: حركة وتفاؤل، والموت: سكون ويأس، فالشعر يعتمد في أعظـــم نماذجه، على الدراما، ولا تعني الدراما الأضداد تقابلاً لفظياً، كأن تَرد

(1) سامح الرواشدة، مغاني النص، ص93.
(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص188.
(3) محمود درويش، ديوان" حصار لمدائح البحر"، ص91-92.
(4) محمد الشنطي، السابق، ص150.

علـــى كلمة مَغرب بمشرق، بل تعني أن يكون التقابل ــ كما في الأسطورة ــ بحيــث يــتجلى الموقـــف الشعوري الخاص بكل كلمة، ويتجه إلى أحد طرفي ثنائية(حركة، سكون)[1]، إنها محاورة وحياة متكاملة، قصة تحتاج إلى عناصر مـــتكاملة؛ كـــي تُبـــنى كذلـــك يبحث الشنطي في شعر درويش الذي يتناول الأســـطورة، زيـــادة علـــى الاســـتدعاء، اســـتدعاء الأسطورة، عن التضمين الأســـطوري، والاستشهاد بالأسطورة، ومن ثم تفجير السياق بالملحمة الساخرة لتعمـــيق التـــناقض، ويرى أنّ كلّ هذا يتقاطع مع التنامي في صوره، وقد تردد التنامـــي في قصيدة" حصار لمدائح البحر"*على شكل متقطع بتردد استدعاءات الأسطورة التي تجعل من تلك الترددات لازمة، تختزل خلالها الصورة دلالات متعددة، كما في قوله:

" ليت الفتى حجر"

يا ليتني حَجَرٌ"[2]

ويـــتم تكشـــيف الصورة الأسطورية في بؤرة دلالية واحدة، في القصيدة السابقة، تتوالد خلالها الصور في لقطات مضاعفة[3]

كمـــا أنّ درويش قد يلجأ أيضاً إلى الانزياح في استخدامه للصورة، وقد يكون انزياحه غامضاً، فهل كان الشاعر، يصنع أسطورة الإنسان فوق المكان، فيستحيل الحجر الجامد الذي لا يقترن بأي خصيصة إنسانية، إنساناً؟[4]

إذن فأنّ انكشاف الشعر ليس دليل عظمته، وكذلك فإنّ التَعميَّة التامة أيضاً لا تُعطي ذلك المعنى، فالتعمية قد تبتعد ــ أحياناً ــ عن حدود الخرق المقبولة، ممـــا يُحيل قضيَّة التلقي إشكالية واسعة، والدليل قول كوهن:" ثمة نقطة حرجة

---

(1) غزوان أحمد علي، الأسطورة بين الدين...، ص64.

* أظنه يقصد" قصيدته عربية" لأنه ليس هو العنوان الصحيح المأخوذ منه هذا النص، وما ذكره هو عنوان الديوان كاملاً

(2) محمود درويش، ديوان " حصار لمدائح البحر" ص7.

(3) محمد الشنطي، نفسه، ص151.

(4) سلمح الرواشدة، الغموض وأثره في تلقي النص الشعري، دراسة في شعر محمود درويش، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، م14 ع5، 1999، ص386.

للانــزياح، أو عتــبة للفهــم الواضح، تختلف بلا شك باختلاف القراء... تفقد القصيدة فاعليتها كلغة دالّة"[1]

2.3 سطوة الواقع الاجتماعي على الأسطورة:

كانت تلك نظرة لسطوة الفكر السياسي على الأسطورة، وقد تلتقي نظرتنا للســطوة الثانية وهي سطوة الواقع الاجتماعي، مع النظرة السابقة، وذلك لأنّنا جميعاً نكاد نتفق على أنّ هموم الشعوب سواء أكانت سياسية أو اجتماعية فإنّها ترتــبط ببعضـــها ، لدرجة أننا قد لا نستطيع فصلها. ولنبيُن هذه السطوة، نأخذ أمثلة أخرى من النقد العربي الحديث للشعر المعاصر المستظل بالأسطورة:

1.2.3 مرحلة البدايات:

"إنّ للواقـــع ســـحراً لا يقـــاوم" هكذا قال: (جاكوب كورك)، ثم رأى أن الشاعر يرفض، وهو مأخوذ بهذا الواقع، ذكر أي موضوع ذي أهمية أقل، ولما كانـــت اللغـــة لا تقدم سبيلاً لفهم الواقع، إلاّ من خلال الكلمة، كان أفضل حلّ للاحتفال بهذه الكلمة دون الانحدار إلى شيء آخر، هو التشبث بها وإعادة تنظيم مقاطعها[2]

وتشير بعض الدراسات إلى انتهاء الواقعية مع بداية الستينيات ومع هذا فـــإن هـــناك مـــن يرى بأننا سنجد منهجاً واقعياً مستقراً في مرحلة الستينيات، ويتضح هذا في صدور مجلات تُعنى بالواقعية، كمجلة الكاتب المصرية التي بدأ إصدارها في 1961، وهم في هذه المرحلة قد تداركوا بعد أخطائهم في الاندفاع والحماس غير المضبوط لها[3]

لـــن نستطيع هنا أن نسمي هذه النظرة بمسميات، لأنّ الواقع العربي وإن تغـــيرٌ في بعض مراحله، إلى أن تغيّره ظلّ يحمل السمات نفسها لكل مجتمع،

---

[1] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 104.
[2] جاكوب كورك اللغة في الادب الحديث. الحداثة والتجريد، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر ـ بغداد، د.ط 1989.
[3] شفيق طه النوباني، الاتجاه الواقعي في النقد العربي الحديث (عبد الرحمن ياغي أنموذجا) دار الكرمل للنشر-عمان، ط1، 2004، ص39-40، وانظر حسين مروة، دراسات في الفكر والأدب، دار الفارابي ـ بيروت، د.ط، 1993، ص57-59

ونحن أمام حياة متعددة، وواقع متعدد، وإن شعرنا بِكبَر حجم التغيّر في مرحلة عن أخرى.

ويـــرى أحمد كمال زكي أنّ هذه الفترة توافق قيام الحضارات الزراعية في العالم، وفيها أيضاً اتخذت الأساطير والطقوس شكلاً مغايراً ومغزى جديداً، ومعـــناه أنّ طقـــوس الرّعـــي والصيّد التي كانت تتمثل في الطوطمية، وحفظ الحـــيوان، أمام القوى المُغيرة، تتحول إلى الروحية ــ الأنيميزم ــ أو الحيوية لتُهيـــئ للجماعة كلّها من أجل موسم الحصاد، وربما جعل للقمح روحاً أو إله، بالإضافة إلى أنه قد يرى في الكَرم روحاً ثانية[1]

كذلـــك فـــإنّ علاقـــة الأسطورة بالواقع علاقة فعليّة وضرورية، ليست خارجية وسطحية، بل علاقة تفاعل بنيوي معقدة: البنية الاجتماعية حاضرة فيها، حضورها في البنية الفكرية للمجتمعات، فليس للفكر أثر في الواقع الاجتماعي، إلاّ لأنّ للواقع الاجتماعي أثراً في الفكر.[2]

وتَكثُر الدرسات التي تتناول هذا الاتجاه، لكنها في مرحلة البدايات تختلط بغيرها، من الدراسات فلا نفصلها، عن الفكري، أو غيره، إلا أننا نجد تلميحاً لها عـــند أُنسي الحاج في دراسته:" المجد للأطفال والزيتون للبياتي" وفيه يقول: " شـــاعرية البياتي تقوم، مضموناً، على العاطفة الإنسانية الشاملة، التي لا تفرق بين جنس وجنس، ولون ولون، ... بل تبسط حنانها على من في الأرض كلّها لاعتقاد الشعراء" الإنسانيين" أمثال البياتي، أنّ الأرض لا تُميِّز إنسان عن آخر، ولا يمكن إلاّ أن يتساوى عليها القاصي والداني، والأصفر والزنجي والأبيض"[3]

إنـــه يُسمي هؤلاء الذين يستشعرون آلام الناس من الشعراء، ويحيون معاناتهم، بالإنسانيين، لافتاً أنظارنا، إلى هذا البعد وأهميته في أشعارهم.

---

(1) احمد كمال زكي، الأساطير، ص51.

(2) سمية الجندي، الأسطورة في الفكر العربي المعاصر، ص65.

(3) نسي الحاج، المجد للأطفال والزيتون لعبد الوهاب البياتي، مجلة شعر، 1957، ص 80-81.

فالإنسانية في ديوان البياتي" المجد للأطفال والزيتون"، هي العَصب، كان يأتــي بارداً، لولا طبيعة الشاعر الثائرة، التي تجعله يكتب ناراً في مجال تَغنيِّه بالحــب! ويُعــيد الباحــث السبب في هذه السِّمة الملازمة للبياتي، إلى إحساس الشـــاعر أنَّ العطف على الفقراء والمشردين والمظلومين، والكادحين لا يكفي مـــادة للشـــعر، وعُدة البياتي النفسية كما يراها الناقد عُدة غنيَّة، لا يقدر عليها الكثـــيرون، ويعتقد بعقدة نفسية، لدى الشاعر، وهي مركب النقص، ودليله ما جاء في شعره:

" فبكيت من عاري

فما بعد العشية من عرار

فالباب أوصده(يهوذا) والطريق ..."[1]

ولا أعــتقد أنَّ هذه المقطوعة تحمل دليلاً على مركب النقص، إنّ البكاء دلـــيل مشاعر جياشة وإحساس مرهف بالآخر، وهذا ما سبق أن ذكره الباحث، أمـــا أن تكـــون نظرته لهذه المشاعر دليل نقص، فسنجد الكثيرين يُتهمون بهذه التهمة، وكان الأجدى لو قال بوجود معاناة لدى الشاعر ألجأته إلى قول ما قال. مع إيماننا أنَّ آلام الجماعة، دون غيرها كافية لخلق هذه المشاعر. وفي قصيدة عـــبد الوهـــاب البياتي " المجد للأطفال والزيتون" يرى الباحث شمول العاطفة الإنســـانية البياتية فيها، ويكتفي بمقارنته بمقال يرسل صاحبه فيه صباح الخير لكلّ العاملين والكادحين[2]

أمـــا قصيدة "العودة " فتحمل شيئاً من التفاؤل، وذلك في عودة النازحين عن فلسطين إليها، وكذلك عودة يسوع:

مَعكم يعود إلى (الجليل)

بلا صليب[3]

(1) البياتي، الديوان ،دار العودة - بيروت، ط4، 1990، م2، ص209.

(2) أنسي الحاج، السابق، ص82

(3) البياتي، نفسه، م2، ص213

ولعلّه رأى في عودة يسوع معهم عودة للأمان الذي افتقدوه، فيسوع هنا رمز للاستقرار، والإيمان بعدالة القضية.

ثـــم يــرى البياتي أنانياً محتكراً، مطلقاً في كل لحظة، أحكام قيمة على شـــعره، وفـــنه، موغــلاً في ذلك، وهو أناني كما يراه، في قصيدته" أغنية إلى شعبي" يقول:

" أنا هنا، وحدي، على الصليب،
يأكل لحمي، قاطعو الطريق والمسوخ والضباع
....
....
أنا هنا، وحدي، على الصليبْ
يسطو على بستاني الصغارْ
ويرجم الكبار
ظلي، الذي يَبسِطُ كَفيّهِ إلى النُجُوم[1]

ويكتفـــي الباحـــث بالإشارة إلى أنّ الشاعر هنا يتساوى بأكبر المكافحين والأنبياء والمبشرين[2]

هل هي أنانية أن ينظر الإنسان لنفسه مبشراً، أم حالة من الغضب على ظـــروف الإنســانية التي لا تُحَل إلا بمعجزة، ويأمل أن تتحقق فيه هو، بل في شعره هذه المعجزة.

ثم يَخلُص إلى أن "الألم" و" المرض" و" الانفعال" عناصر مهمة في شعر البياتي، لا يستقيم له بدونها أثر جميل، وهي التي تجعله حتى في معرض تأثره بسواه، يطغى بشخصيته على شخصياتهم[3]

---

(1) المصدر السابق، 219.
(2) أنسي الحاج، السابق، ص83.
(3) المصدر نفسه، ص84.

لقد اتخذنا نموذجنا السابق، لنُعبر عن إحساس الناقد في مرحلة البدايات بوطـــأة الواقع على شعر الشاعر، وخصوصاً ما استمد من الأسطورة مادة له، ولـــو لم يقل الناقد بها، إلا أنَّ مجرد اختيار هذا الديوان، وقصائده، كان كافياً، لـــنُجمله في هذا الباب، كما أنَّ الدراسات التي ذكرناها حول الأسطورة في هذه الفترة، حامت حول هذه الفكرة، وإن لم تقلّ بها، بأكثر ما قال به أُنسي الحاج، ولم تفصلها عن سواها.

2.2.3 مرحلة التطور:

ترى الدراسات أنّ النظرة المألوفة في الأدب هي أن اللغة التقليدية ذاتها نظـــير مناسب للواقعية الفكرية، وهذا ما قدمه ديكارت وأتباعه، فقد طابقوا بين العملـــيات اللغوية والفكرية بصورة عملية، وهذا ما سنجده ماثلاً في شعر هذه المرحلة، حيث تقترب الأسطورة من الفكر التقليدي، وتُقال بلغة أقرب للمحكية. وقد تعددت الدراسات التي تتناول هذا المنحى ومنها دراسة خالدة سعيد: "حركية الإبداع"، وقد أشرنا إلى بحث لها هو أساس هذه الدراسة فيما سبق.

وفـــيها ترى أنّ الشاعر العربي يصعد مع الأسطورة من (الأنا) ويتسع معها في الاندماج الكوني، فيندمج الأسطوري بالكوني عندها، ومن ثَمَّ فقد يرى الشـــاعر عمق دلالته بخلفية أسطورية كونية، وبالمقابل تؤمن بعدم بقاء دلالته ضـــمن الإطـــار الكوني المحاط بالأسطوري، وتجعل إطلالته على الواقع، تلك الرموز تتطابق بعلاقاتها ذات الإطلالة الواقعية، مع العلاقات التي أخذت مستوى كونـــياً أســـطورياً، وذلـــك علـــى حسب ما ترى كي تصل العلاقات الواقعية والعلاقـــات الأسطورية الكونية، إلى العلاقات الأشمل وهي العلاقات الإنسانية بعامة[1]

تـــأخذ خالدة سعيد من الأسطورة ما مثّل الكون، أو ما اقترب في فكره مـــن هـــذا الفهـــم، وهما أي العلاقات الواقعية، والعلاقات الأسطورية الكونية،

---

[1] خالدة سعيد، حركية الابداع(دراسات في الأدب العربي الحديث)، دار العودة - بيروت، ط1، 1979 ص190.

يتحدان معاً ليكونا العلاقات الإنسانية، ولعنا نرى أن الأغلب الأعم للقضايا التي تتناولها الأسطورة هو من هذا الباب، الباب الكوني.

كما إنّها حين تدرس قصيدة بدر شاكر السياب" النهر والموت" ترى فيها مناخاً أسطورياً، يتولد من طبيعة العلاقات بين الإنسان والنهر:

يقول:

أودُّ لو عدوت في الظلام

أشد قبضتيّ تحملان شوق عام

في كل إصبع، كأني أحمل النذور

إليك، من قمح ومن زهور...[1]

الأبيات على ما ترى تحمل معنى للانتظار السنوي، وتكراراً للأفعال في موعد معيّن، وهذا ما يعطي دلالة الطقسية للفعل، وترى أيضاً أنَّ التكرار يضمنه تبادلاً بين الإنسان والآلهة، كما يعطيه قدرة على الإيحاء بمعنى الوعد والانتظار. ونجد الشاعر بلا وعيه يشتاق للإنسان الفاعل، ، شوق العربي للافتتان بجعل الثائر ينتقل من الإله إلى الإنسان[2]

إن الصورة الخارقة للبطل التي تجعله يرتفع عن مستوى الإنسان، تتبدل ليصبح أكثر قرباً من الواقع، وأكثر اندماجاً فيه، إن الإنسان يملّ الخيال والخوارق ليبحث عن الحقيقة بقربه.وكلنا يعلم الروح الاشتراكية التي بدت عند السياب في مرحلة اعتناقه لها، وامتدت معه حتى بعد تخليه عن الحزب؛ وذلك أنها أتاحت له ولمن معه التعبير عن مضامينهم الجديدة[3]

أما استخدام الشاعر لرمز" بويب" فترى أنَّه يحمل عمق الدلالة النضالية، بخلفية أسطورية كونية، يصنعها الشاعر، ليصبح "بويب" هو البديل الذي لن يبقى في الإطار الكوني الأسطوري، بل يُطل عبر نافذة البدائل التي يقدمها

---

(1) بدر شاكر السياب، ديوان (النهر والموت) ص86.

(2) خالدة سعيد، السابق، ص191.

(3) س. موريه، الشعر العربي الحديث، ص392.

الشاعر على الحياة اليومية أو الواقعية؛ وذلك لتطابق العلاقات بين هذه البدائل مـع طبـيعة العلاقـة بيـن المستوى الكوني الأسطوري، والمستوى الإنساني الاجتماعي في القصيدة.

وفـي حديـثها عمّا أسمته بـ "الدائرة الأسطورية" ترى أن التطابق بين المسـتويين، مستوى الأسطورة الكوني والمستوى الإنساني مع الحركة الجمالية هـو ما يصنعها[1] نجد هنا أنه لم يتضح في هذه المرحلة تقدماً نقدياً في ترسيخ المنهج الواقعي، أو تطويره، في ظل نظرية نقدية تبحث في البنيوية والأسلوبية وغـيرها، وإن كـنا نجـد بـوادر هـذا النقد فيما سبق، إلا أنها أقرب للروح الاجتماعية[2].

3.2.3 مرحلة تشظي الأسطورة:

نـأخذ مـنها مـثالاً، دراسة ماجد السامرائي" تجليات الحداثة" لحركية الأسطورة في قصيدة البياتي، "مترو باريس"، وتقودنا هذه الدراسة إلى التساؤل، هـل تحمل أشعار البياتي فكراً واقعياً، أكثر من سواها من شعر هذه االفترة، أم إن الأسـطورة نفسها عند البياتي، تكون أكثر قرباً من تلك العلاقة بين الواقعي والأسطوري التي قالت بها خالدة سعيد قبلاً؟

يرى ماجد السامرائي هنا أنّ الأسطورة شكلت عنصراً بنائياً في تجربة الشاعر العربي الحديث، فقد قدمت الأسطورة للشاعر تجليات، وبخاصة قصيدة البياتـي" مترو باريس" منها إقامة رؤياه الشعرية على إحداث التوافق، أو هدم جـدار الوهـم بين عالمين: عالم الأسطورة، وعالم الواقع، ضمن رؤية شعرية يلتحم فيها الواقعي بالأسطوري، وذلك من خلال ثلاث طرق:

الأول: تكثيف اللغة، ما يبث الشاعر من خلالها من إشارات رمزية.

الثانـي: اسـتجماع الرمـز عـن طـريق قوة الإحساس، وعمقه، من الواقع والأسطورة.

---

(1) المصدر انفسه، ص192.

(2) شفيق طه النوباني، الاتجاه الواقعي، ص47-50.

الثالـــث: بناء رؤيا الشاعر الشعرية على التحايث بين الأسطورة والواقع ــ بما يجعل كلاً منها ينزاح إلى الآخر ويحمل تجلياته إليه.[1]

ونجد اقتراباً واضحاً وجلياً بين ذلك الذي قالت به قبلاً خالدة سعيد، وما قدمه ماجد السامرائي. فكلاهما يرى علاقة ما تربط الواقع بالأسطورة.

كذلـــك يرى ضرورة قراءة هذه القصيدة قراءة أبعد من حدود مظهرها الخارجي الذي يراه بسيطاً في تشكيل مبناه الرمزي، وذلك في ظاهره، فقراءتها تتم من خلال تكوين القصيدة وأبعادها، وذلك ليتسنى لنا فهم أبعادها الممتدة التي توهمنا بالبساطة . وبالتالي فهي تحمل أربع وحدات، الأولى: وحدة مشهدية تبدأ بذلك الوصف التكويني، يقول عبد الوهاب البياتي:

" أشباحٌ عدد الرمل
أنهكها المعنى واللا معنى في حمّى البحث
ودوار الرفض"[2]

وتكاد تلتقي هذه الرؤيا، مع ما ذُكر سابقاً عن البناء الدرامي الذي يُغلّف الكثير من أحداث الأسطورة.

أمـــا الوحدة الثانية، فنجدها وحدة تمزج الواقع بالأسطورة ــ وذلك فيما تؤدي من حركة يمتزج فيها الوجود، أو تتشكل هي، بذاتها، بما لهذا الوجود من حركية:

ومثاله:

"بعضٌ منِها يَنزِلُ أو يَصعَد من جَوف الأرضْ
أملاً في البعثْ"[3]

---

[1] ماجد السامرائي، تجليات الحداثة، (قراءة في الابداع العربي المعاصر)، الأهالي للطباعة والنشر- دمشق، ط1،199.
[2] البياتي، الديوان ، م2، ص468
[3] المصدر السابق، م2، ص468

إنّ الباحــث هنا يرى بالعمل المشترك، لمخلوقات مختفية ظاهرة، تحمل هدفاً واحداً هو البقاء، إن رموز الأسطورة تحمل البعد الإنساني الذي يجعل كل شيء يفكر في الهدف المرجو.

أما الوحدة الثالثة، فتقترب كما نراها من نظرة الناقد للوحدة الأولى، إلا أنها تبتعد لتشمل معها الحلم، فهي وحدة تعتمد المشهد الواقعي، بتفاصيله الكثيرة، بمــا يجسّد حالة وجود إنساني، يندفع من الواقع باتجاه الحلم، ويَعبر من الحقيقة إلى الوهم، ومن مواجهة الواقع الإنساني إلى الهرب أمامه[1]

الناقد هنا يشمل في نظرته الواقع والحلم، فكلاهما يقترب من الأسطورة، أو يبتعد عنها، ولا يعني الهروب من الواقع، هروباً من سطوته على الأسطورة، بل كأنّه يرى باشتداد هذه الوطأة، يقول البياتي:

" منها: مَنْ يبكي/ يترنح/ يضحك

يعوي مثل الذئب

ويخفي بجريدته وجهاً متعبْ

ويودّع ضوء نهار يرحلْ"[2]

أمــا الوحدة الرابعة، فيراها الناقد تحمل نبض العودة إلى الوحدة الثانية، حيث نرى اندماجاً للواقع بالأسطورة، وذلك ضمن معاينة الموجود في الوجود، يقول:

" وتظلُّ الأشباح الأرضية تنزل أو تصعدْ

في النفق الأسود"[3]

وهــي، مــن هذه الناحية، قصيدة بحث في العالم السفلي. يكون مرجع الأسطوري فيها هو الواقع، أما الواقع فيتداخل في الأسطوري إلى الحدّ الذي لا نســتطيع فيه وضع حدود فاصلة بين بداية الأسطوري ونهايته، وكذلك بالنسبة

---

(1) ماجد السامرائي، تجليات الحداثة، ص75.
(2) البياتي، الديوان،م2، ص469.
(3) المصدر السابق،، م2، ص469.

للواقع، فكلاهما على حسب ما يرى الباحث يتحوّل إلى " رؤيا" في إطار الآخر[1]

وكان أجدى به لو دمج الوحدة الرابعة بالثانية، وكذلك لو فعل بالوحدتين السابقتين، ودليلنا هذان الوجهان اللذان حددهما الناقد للقصيدة السابقة، ألا وهما وجه الواقع ووجه_الأسطورة.

وحين يدخل الناقد إلى عملية التفصيل في رؤياه للأسطورة التي تتداخل بالواقع، يتحدث عن عملية النزول، التي يراها تطرح شبكة علاقات بكل من الزمان والمكان، متضمنة إمكانات دلالية تتضافر لتوحي أو تقدم " حركة زمانية – مكانية" تأخذ شكلها الخطي، إنّ النزول هو الدعامة الرمزية المركزية في القصيدة. وتتضح هنا حركتان، خارجية وداخلية، فالأولى ميقاتية، أما الثانية فحركة رؤيا (أسطورية):

ويبدو هذا استقاء من هبوط إنانا إلى العالم الأسفل، وهي أشهر أساطير سومر،حيث تقوم إلهة الحب والحرب السومرية إنانا بالذهاب إلى العالم السفلي لتقاتل أختها إرشكيجال، وهناك من يقول بأنها كانت تريد إحياء الموتى والبحث عن الخلود، وذهبت وراء زوجها دموزي، الذي اختطفه سكان العالم الأسفل [2]

ويبدو أن رمز إنانا، هو رمز عشتار، وهما رمزان للخصب والجنس[3]، حيث تجلب عشتار بنزولها إلى العالم السفلي وإحضارها أدونيس، الخير والخصب من خلال التزاوج كما نجد صورة إنانا تتكرر في الشعر العربي لتمثل بصورة أو بإخرى صورة مشابهة للصورة السابقة.

ويتساءل الباحث هنا عن النحو الذي يتحقق فيه النزول، فهل هو نزول " إنسان الشاعر" أم هو "نزول أسطوري" أم هو نزول التوازي بين الواقعي

---

(1) ماجد السامرائي، السابق، ص76

(2) خزعل الماجدي، ميثولوجيا الخلود(دراسة في أسطورة الخلود قبل الموت وبعده في الحضارات القديمة)، المكتبة الأهلية - عمان، ط1، 2002، ص121

(3) المصدر نفسه، ص91

والأسطوري؟ ليجيب على ذلك بأنه لو كان وجه الواقع يتمثل في" مترو باريس" الذي يعني إلى "عالم أسفل" اتخاذاً لمسار الحياة.. وتبنى القصيدة هنا على تمثل نزول عشتار إلى العالم السفلي، ولذا يأتي السرد الشعري على ما يرى متداخلاً من خلال عملية التحوّل التبادلي بين الواقع والأسطورة[1]

ولعـــل الشاعر هنا يترك السماء والأرض لينزل إلى الأسفل، لأنّه يكفر بكل الآمال التي قد يُهيئها له الكون، وما العالم الأسفل، إلا عالم المجهول، الذي على الرغم من أنّه يحمل الرعب والمجهول، قد يكون أكثر رحمة بالإنسان من حاضره، كذلك نجد هذا التيه الذي يحوّم حول اتخاذ الشاعر لمفرداته، فهو يكرر ذلك التقابل بين الأعلى العظيم بالأسفل الذي يراه هو الآخر عظيماً، إنه عالم قد ينجـــيه مما هو فيه، تماماً كما توهم بالأعلى العظيم، وتمثل " أنانا" الرمز، رمز الإنســـان المطحون، الذي يُغرى بالعز والجاه، فلا يجد سعادته، إلاّ في الأسفل، أما السلطة التي يأخذها فلا تعطيه شيئاً، بل تجعله أكثر بؤساً وتعاسة، وإلا لما بحـــث عن القاع ليجد ملاذه فيه، ثم إن استخدامه لرمز الربة "أنانا" يخلق ذلك الإيحـــاء بالـــبقاء والاستمرار، وذلك لأنها أُنثى قد تعيد صنع الإنسان بعيداً عن شذوذ الكون. أما بالنسبة لطبيعة الرمز الأسطوري وتوظيفه، فيعتقد أن استخدام البياتـــي للأسطورة على هذا النحو يجعل لها بعداً آخر، لا نجد شبهاً له إلا عند أدونـــيس، ولا يسوق مثالاً من شعر أدونيس ليدلل على ما ذهب إليه، بل يكتفي بالتذكير أنَّ البياتي يبتكر تنويعه الخاص على الأسطورة، انطلاقاً من "معطياتها الأولـــى"، ليـــتكون مـــا يسميه بـــ" النشوء المتوازي" الذي تتكامل به "الرؤيا/ الموقـــف" و"الرؤية/ الوجود"، وهو تكامل على حسب ما يرى، يبدو كما لو أنه يتم تلقائياً/ انسيابياً، من خلال عملية" تداخل / تنامٍ" بين رؤيته والأسطورة[2]

---

[1] ماجد السامرائي، تجليات الحداثة، ص80.

[2] المصدر نفسه، ص80.

أمـــا النزول للأسفل فلا يعني نزولاً إلى عالم الموتى، وإنما هو كنزول "عشتار" هبوط إلى الأسفل العظيم[1]

أشباح عدد الرمل(...)

بعض منها ينزل أو يصعد من جوف الأرض

أملاً في البعث[2]

إنّ صورة الواقع تتغير في هذه المرحلة، صحيح أن الإيمان بالتحرر ما زال موجـــوداً، ولكـــنه إيمان يشوبه بعد عن المتخيّل، إنه أقرب إلى التناقض، واللاواقع، واللاحقيقي، إنه كالإنسان التائه، الباحث عن وجوده في اللاوجود.

ويَخلص الباحث إلى أنّنا نجد أنفسنا في قصيدة "مترو باريس" أمام نص يفـــتح مجـــراه في الواقع من خلال" المتخيل الأسطوري" وفي الأسطورة عبر" المتمثّل الواقعي" إن هذا التداخل والتوازي يضع الشاعر، بلحظته الشعرية، في صميم الوجود، ويكثّف رؤياه في هذا الوجود/ ولهذا الوجود. ولتصبح الأسطورة في النص الشعري عنصراً بنائياً[3] تظل الرؤية لسطوة الواقع على الأسطورة، تـــدور في فلك ذلك التداخل، الذي يرغب دوماً في إحداث الجديد، عبر امتزاج الحقيقي بالمتوهم، ويظل إحساس الإنسان بوطأة الحياة، يدفعه للبحث عن أكوانه الجديدة، ونقد الشعر كان ليترسم خطى الشعر، وإن جاء بجديد، فقد استوحاه من أعماق هذا الشعر نفسه، وبالتالي فإن أي تبدل سيطرأ على الشعر سيلحقه تغيُّر، في النقد وإلا فإنّ الأخير، وإن وجد جديداً، فلن يكون هذا بذلك العمق الذي يطرأ على الاثنين الشعر والنقد. نلاحظ هنا أن النقد قد ربط هنا بين العام والخاص، وتعامل مع الأدب على أنه قوة تغيير اجتماعي تقود المجتمع إلى التقدم[4]، وإن كان هذا الواقع يتبدل ويتغير وبالتالي تتبدل معه الرؤى

---

(1) المصدر، السابق، ص81.

(2) البياتي، الديوان، م2، ص469.

(3) ماجد السامرائي، نفسه، 83-84.

(4) شفيق طه النوباني، الاتجاه الواقعي، ص 146.

3.3: سطوة الرؤى الجمالية على الأسطورة :

كـــان الشكل الجديد للشعر الحامل للأسطورة قادراً على استخدام رؤى جديدة ومعجم جديد؛ لإنه لم يُستغل بعد استغلالاً كاملاً، ولم يُصبح مبتذلاً، كما أنّ الأسطورة تحمل في طياتها تجديداً بفعل قابليتها للانخراط في النص[1]

قديماً قالوا بنظرية الفن للفن، فتبنى البعض من نقادنا هذا الرأي، ونادى به، وذلك ليُخرجوا الأدب والشعر عن الغاية، ويجعلوه صورة حيَّة للبحث عن الجمال، وخالفهم في هذا الكثيرون الذين رأوا في الأدب غاية يسعى بها الإنسان لتبييـــن فكره ورؤاه، أما الفريق الثالث فهو من أخذ من هذين الاتجاهين مادته، وواءم بين الجمال والقيم الأخرى التي يحملها النص.

وفـــي هذا يرى إحسان عباس أن الرومانطيقين ظلّوا يؤمنون بالفائدة في الشعر، إلى جانب المتعة مدة طويلة من الزمن.[2]

1.3.3 مرحلة البدايات:

يمكـــن القـــول إن ميزاننا النقدي كان ينظر إلى الشعر بعين ملؤها الفن الخـــالص منذ القديم، ولعل هذه النظرة كانت مصيبة في كثير من الأحيان؛ ذلك أن هذه القيم الفنية أقرب إلى طبيعة الفن الأدبي، وبصفة خاصة الشعر[3] فكيف إن تمثل هذا الشعر روح الأسطورة، التي يرى بعضهم أن وظيفتها الأولى وإن لم تكن الوحيدة هي وظيفة جمالية.

ولندرس بدايات النظرة لسطوة الرؤى الجمالية على الأسطورة في الشعر الحديـــث، عـــند ناقد مهم من هذه المرحلة وهو: عز الدين إسماعيل، في مقالة بعـــنوان" المـــنهج الأســـطوري في الشعر العربي المعاصر"الذي يدرس البنى الجمالية من خلال الرمز،

---

[1] إحسان عباس، فن الشعر، ص181.
[2] العربي درويش، النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين، مكتبة النهضة المصرية- القاهرة،د. ط 1988، ص214.
[3] س. موريه، الشعر العربي الحديث، ص387.

وفــيها يرى الناقد تلك المحاكاة التي اتضحت وبشكل جلي عند الشعراء المحدثيــن وذلك بتأثرهم بإليوت وباوند، فكل من يتأمل أعمال شعرائنا على حد قول عز الدين إسماعيل يراهم يتحركون إلى جانب هذه المحاكاة بجهد شخصي، يزيد من أبعاد هذا التأثر ويعمقه، ويفاجئوننا كل يوم بكشف جديد.

رأى عــز الديــن إســماعيل أن مادة هؤلاء الشعراء تغطي كل مساحة الطبــيعة الخارجــية، وهم في ذلك كغيرهم من الشعراء القدامى؛ فكل الشعراء يســتخدمون العناصر الطبيعية، من جبال ووديان...، وكل هذا يجعلنا ندرك أن الشــعر إنمــا يــتحرك دائمــاً في نفس الإطار، من العالم الحسي الذي كانت الأسطورة تتحرك فيه، فالناقد هنا يؤمن بالتداخل بين رؤى الشعراء، والتشابه، الــذي تحكمــه طبيعة المكان. كذلك يرى الناقد أن كل شاعر يتخذ نماذجه من الموجودات إنما يفعل ذلك ليحاول أن يربط بين الذات والموضوع، إلا أن هناك فــرقاً بيــن موقف الشاعر القديم والشاعر المعاصر وذلك في استخدام الأول لعناصــر الطبيعة، فقد استخدمها استخداماً جزئياً، كان وسيلة بلاغية أكثر منها شــعرية، وتمــثل هــذا فيما استخدم الشاعر من تشبيه واستعارة، أما الشاعر المعاصر فيراه الناقد قد تجاوز هذا إلى تمثل الصورة كاملة[1]

وبالتالــي فــإنّ الشاعر يتعمق في فهم هذه الطبيعة، بما فيها، مما أعطاه فرصة ليحرر لغته، من تقليديتها.

يقــول في هذا:" فترتبط في رؤياه هذه العناصر (أي عناصر الصورة) ارتباطاً عضوياً يجعل الصورة كلّها تفرض لنفسها وجوداً خلال منطق الخيال، هو أكثر واقعية من الواقع نفسه، شأنها في ذلك شأن الأسطورة القديمة"[2]

(1) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص233.
(2) المصدر نفسه، ص233.

وفي اتخاذه قصيدة " لحن" من ديوان" الناس في بلادي" لصلاح الدين عبد الصبور، التي يقتبسها كاملة، مسوغاً ذلك بالضرورة، لعدم إمكانية اجتزاء بعضها، بسبب أنها تصنع في مجموعها صورة موحدة، أو أسطورة[1].

ولسنا نرى مانعاً من تجزيئها، حتى يتسنى للقارئ رؤية أبعاد هذه الصورة، ولا أظن أن تجزيئها، يشتت أبعاد الصورة.

أما الملاحظة الأولى التي يشير إليها في قصيدة "لحن" ، فتتضح في أنَّ عناصر الصورة، كلها عناصر طبيعية، حسيَّة (فالحبل والنغم والنار والأدغال والبحر..) كلّها عناصر نعرفها فرادى، إنها جميعاً مدركات حسيَّة أولية، ولكننا عندما ننظر إليها في التركيبة الجديدة، نجد أنها صنعت خلال علاقاتها الجديدة، صورة أكثر من حسيّة، يقول صلاح الدين عبد الصبور:

جَارَتي مَدَّتْ مِنَ الشُرفَةِ حَبلاً من نَغَمْ
نغمٍ قاسٍ رتيبِ الضربِ مَنزوفِ القَرارْ
نغمٍ كَالنار
نَغمٍ يَقلعُ من قلبي السكينةْ
نغم يورق في روحيَ أدغالاً حزينة[2]

فهذه المفردات المركبة تركيباً جديداً، لم تعد تقبل الاختبار الحسي على حسب ما يرى الناقد، وإن كان من الممكن إدراكها إدراكاً حسيّاً، لقد صارت رموزاً حسيّة بعد أن كانت مجرد محسوسات، فحبل النغم الرتيب المنزوف القرار، يتحرك ثائراً كالنار، فيقلع السكينة من القلب، ويورق أدغالاً حزينة في النفس.إنها صورة حسيّة مكتملة، جسَّم فيها الشاعر شعوره إزاء كلمة ألقتها عليه جارته[3]

---

(1) نفسه، ص235.
(2)صلاح عبد الصبور، (ديوان الناس في بلادي) دار العودة- بيروت، ط4، 1982، ص64.
(3) المصدر نفسه، ص65.

ثـــم نجد الناقد يحلق في عالم الحلم لدى الشاعر، الذي يجعله يركب من لحظـــة رأى فـــيها جارته، وسمعها تُلقي عليه بعض الكلمات، صورة مركبة، غريبة، ولعل هذا إنما ينم على الموقف الشعوري بين الشاعر والمرأة[1]

ولكـــن ألا تكون هذه العلاقة بين المفردات أقوى من مجرد علاقة رجل بامرأة، إن الشاعر يعاني من هم وجودي يؤرقه.

وهـــو يؤكد هذا بنفسه، فالشاعر يريد الوصول إلى المرأة، لكن كلماتها تصنع في نفسه الحزن، ويود الحصول عليها، ولكن بحاراً وصحارى من العجز تحـــول دونـــه، إنهـــا تعيش في قلعتها على فرش الحرير، بين المرايا واللآلئ والعطور، ولا يستطيع الوصول إليها سوى أمير، أمير خرافي حبسه الحلم لكي يكون رمزاً لما فوق طاقة الإنسان،يقول صلاح عبد الصبور:

جارتي! لستُ أميراً

لا، ولستُ المُضحكَ الممزاحَ في قَصرِ الأمير[2]

لـــيس الشاعر هو هذا الأمير، لأنّه يتعذب بمصيره، وهو في هذا الإطار يســـعى إلـــى تأكيد ذاته، بوصفه إنساناً يعرف مصيره، فيسعى للحصول على المـــرأة، أو على الحياة في أكمل صورها وأجملها، مقاوماً بذلك شعور التدهور إزاء ذلك المصير المخيف، ومن هنا كان حديثه عن ميلاد مصباح جديد، يضيء من زيت عينيه في قلب هذه العتمة الكبيرة عتمة ما وراء الحياة[3]

يقول:

فاضحكي يا جارَتي للتعُساء

نَغمِّي صوتَكِ في كلِّ فَضاءْ

وإذا يُولَدُ في العَتمَةِ مصباحُ فَريدْ

فاذكري...

---

[1] عز الدين السابق، ص236.

[2]صلاح عبد الصبور الديوان السابق،ص65.

[3]عز الدين، نفسه، ص236.

زيتُهُ نورُ عيوني وعيونُ الأصدقاء[1]

ويخلص إسماعيل إلى أن هذه القصيدة تجسم لنا شعور الرغبة في الحياة والخوف من المجهول، وهو شعور قديم حاول الإنسان منذ القدم أن يُعبر عنه، وصنع من أجل ذلك الأساطير المختلفة، التي شاء بها أن يخلق لنفسه حالة من التوازن الوجودي بين المعروف والمجهول، وهو ذاته ما فعله الشاعر الحديث، حين واجه ذلك التقابل الحاد بين المادي والروحي، فذهب يبحث عن الأسطورة أو يخلقهـــا، ليفسر من خلالها ذلك التقابل، ويصنع منهما وجوداً متسقاً، أي بين (المادي والروحي)[2]

سنجد في هذه الفترة دراسات، تحاول تلمس البنى الجمالية في النص، بل إنـــنا ســـنلمس هذه البنى، في بعض القضايا التي طُرحت على أنها سياسية أو واقعـــية، ولكننا لن نجد الحديث مطولاً عن استخدام الأسطورة وفق هذه الرؤيا للقضـــايا الجمالية، ولعل ذلك يعود، إلى أننا في البدايات، التي تناولت بجوانب عديدة للأسطورة، ولم
تقف مطولاً، على واحد دون سواه، إلا فيما يخدم اتجاهها، كما لاحظنا ذلك عند أسعد رزوق.

أمـــا فـــي مرحلة التطور فتأخذ البنى الجمالية في الاتضاح أكثر فأكثر، وتُدرس مستقلة عن سواها، فنجد من يعالج اللغة، أو الموسيقى، أو الدلالات، أو غير ذلك، ولتوضيح ذلك، نعرض أنموذجاً من هذه المرحلة.

2.3.3 مرحلة التطور

لنأخذ دراسة الأسطورة لعبد الرضا علي، والتي تُعنى بالتحليل أكثر من الـــنظرية، وقـــد تحـــددت لديه استخدامات الأسطورة بوظائف جمالية وأخرى سياســـية، وفي الوظائف الجمالية التي تهمنا في هذه المرحلة، نجد أن الحركة والانفعال عنصران مميزان في عملية الخلق الفني عند السياب، وبخاصة ما كان

---

[1] صلاح عبد الصبور ، الديوان (الناس في بلادي)، ص66.
[2] عز الدين، السابق، ص237.

من قصائد الصورة الموحية من مثل(شباك وفيقة، والمعبد الغريق، وإرم ذات العمـــاد..) مـــن طرح النموذج الفني الذي ارتسم في مخيلته زمناً ثم تفجر بعد حين.[1]

ويرى الباحث أن هناك محاور للوظائف الجمالية عند السياب، ومن هذه المحـــاور مـــا أسماه التداعيات، والمونولوج الدرامي، ثم الديالوج(المحاورة). فالتداعي في القصيدة يقوم بمهمة خطيرة وهامة، إذ إن جمالياته لا بد أن تعتمد على مخزون ثقافي واسع، وخيال خصب مولد، ليأتي التداعي التصويري غير مـــتكلف، ولا قســـري، وليؤدي وظيفته في عملية التوليد، ويقصد بذلك التداعي عملية التوليد الفني الذي يتشكل تباعاً من خلال ما يشبه التداعي المعنوي اللفظي للكلمـــة المفردة، إلا أن الباحث لا يقصد بهذا التداعي تداعي الكلمات، بقدر ما يقصـــد تداعـــيات الإيحاء في الصور الشعرية المتوالية، ودليله ما تحمله كلمة التاريخ التي يستخدمها السياب في قصيدته" مرثية جيكور" إذ توحي بتداعيات صـــورية تـــتوالد الواحدة بعد الأخرى، لتكون عودة التاريخ المحموم بالصراع والحرب والقتل حيث يقول:

يمضغ التبغ والتواريخ والأحلام، بالشدق والخيال الوئيد
ما تزال " البسوس" محمومة الخيل لديه، وما خبا من " يزيد"
نار عينين القتاها على" الشمر" ظلالاً مذبحات الوريد
كلما لز شمره الخيل أو عرى أبو زيده التحام الجنود
شد راحاً وأطلق المغزل الدوار يدحوه للمدار الجديد[2]

يـــرى الباحـــث أنَّ عملية التوليد الفني تتضح فيما سبق في تلك الصورة الموحية التي تكونت الواحدة بعد الأخرى، فحين ذكر التاريخ، تولدت منه صورة الحلم الذي هو كالشعر خيالاً، فكان أن تداعى من فكره تلك الذاكرة التي تستعيد قصـــة البســـوس التـــي ما تزال قائمة في عصرنا الحاضر، فالتطاحن مستمر،

---

(1) عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون- بغداد، د. ط ،1978 ، ص92
(2) بدر شاكر السياب، الديوان، م1، 408

والصــراع قــائم، ومن إيحاء البسوس تولدت صورة يزيد، التي ولدت بذاتها صــورة" الشمر" قاتل "الحسين" في موقعة كربلاء، وهنا يبدأ توليد الحركة من خلال تداعي صور الأشخاص، إذ تولد حركة الشمر في شده للخيل حركة أبي زيــد الهلالي في تعريته وتفريقه للجنود، وهو تداعٍ على ما يراه ولّدته الصورة الحركية للحرب في ذهن السياب[1]

ويعود الباحث بنا إلى قصيدة" رؤيا" التي يقول السياب فيها:

أيها المنقض من أولمب في صمت المساء
رافعاً روحي لأطباق السماء
رافعاً روحي ــ غنيميداً جريحاً
صالباً عيني ــ تموزاً: مسيحاً،
أيها الصقر الإلهي ترفق
إن روحي تتمزق،
إنها عادت هشيماً يوم إن أمسيت ريحاً[2]

تحط الرؤيا على عيني السياب كما يراها عبد الرضا علي، وكأنها صقر من لهيب، فتتولد من هذا الصقر صورة الصقر الإلهي الغريب الذي انقض من جبل الأولمب في الأسطورة الإغريقية، ليختطف غنيميد الشاب اليوناني الجميل، ويحملــه إلى ذلك الجبل الذي جاء منه، ليصبح ساقياً للآلهة؛ لأن رؤيا السياب تجعــل مــنه غنيميداً حزيناً وجريحا، إنه الضحية التي تحمل العذاب من أجل الآخريــن، وتتولد من صورة التضحية هذه صورة صلب المسيح، التي تتداخل مــع تضــحية تموز حين مزقه خنزير بري بنابه فجعله هشيماً، إن الجميع كما يــرى الباحث(السياب وغنيميدا وتموز والمسيح) عادوا أشلاء ممزقة، يوم أن أمسوا ريحاً هباء لا فائدة منها[3]

---

(1) عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، ص92- 94.
(2) بدر شاكر السياب، م1، ص429 - 430
(3) عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر...، ص95.

أمـــا فيما يتعلق بالمونولوج الدرامي، والذي يعني به الناقد الحوار الذي يـــتدفق من طرف واحد، أو ما كان بين النفس وذاتها، ويجده في قول الشاعر:

أود لو أطل من أسرة التلال

لا لمح القمر

يخوض بين ضفتيك، يزرع الظلال

ويملأ السلال

بالماء والأسماك والزهر

أود لو أخوض فيك، اتبع القمر

وأسمع الحصى يصل منك في القرار

صليل آلاف العصافير على الشجر

أغابة من الدموع أنت أم نهر؟[1]

نجد الصورة التي كونها السياب في هذه القصيدة، عن نهره(بويب) قد استثمرت كل طاقات الحوار الداخلي، فجعلت من هذا النهر نهراً أسطورياً، يرى الباحث أن الشاعر يود من خلال حواره عنه، أن يغرق في دمه إلى القرار، كي يحمل العبء مع البشر، مشاركاً الجماعة ما تصاب به من ضير وعنت في هذا العالم، وهذه الصورة " جعلت الواقع يتداخل بالحلم أو الحلم بالواقع، إلا أنه يرى أن تدفـــق هـــذه الصور وتداخلها، يفقد الجمل سياقها المنطقي، ويجعل دلالاتها المعنوية مشاهد من حلم لا ينتظمها سياق تام، أو منطق ظاهر، ولكن يوجد بينها إيقاع بعيد القرار، لا تمتلكه أية صورة وحدها[2]

أمـــا فـــي قصيدة السياب" المسيح بعد الصلب"[3] فيتوحد صوت الشاعر بصوت المسيح، فيحس المتلقي عِظم الفجيعة، التي يُكوِّنها صوت الرياح النائحة فتحـــيل المشهد، إلى دينامية سريعة الوقع عظيمة المأساة، ويكتفي الباحث بذكر

---

(1) بدر شاكر السياب، ديوان النهر والموت، ص86

(2) عبد الرضا علي، نفسه، ص99.

(3) بدر شاكر السياب، ديوان (النهر والموت) ص77-82.

أســماء المقــاطع في القصيدة، يقول:" ففي المقطع الأول منها، نتبين من خلال مونولوج المسيح للسياب، أنَّ الفادي ما زال حيّاً، وأنَّ الجراح وصليب الموت لم يستطيعا أن يخمدا جذوة العطاء[1]، يتساءل إبراهيم السعافين في هذا الصدد عن اتخــاذ السياب لما يسمى بـــ(الفداء) رمزاً في بعض قصائده، وهو أحد المعالم الــبارزة التي تفصل بين الإسلام والمسيحية، ويجيب على ذلك، قائلاً:" إمّا أنّ ذلك الشاعر لم يفهم فكرة الفداء في المسيحية، وإمّا أنه فهمها ولا يعبأ بالموقف الديني ...، وإمّا أنه في سياق الشعر ــ يعد الفداء أسطورة من الأساطير، فهو لا يـــراها حقــيقة تاريخية، فيضيع عندئذ الحد بين الظاهر والحقيقة" وأظن أن الســبب الأخير هو الأقرب، فنحن نجد الكثير من الشعراء فيما بعد يستخدم هذا الرمز، وكأنه أثر أو أسطورة.

أمــا فيما يتعلق بالديالوج(المحاورة) فيرى الباحث أنَّ السياب يستخدمه بكثرة في قصائده المتكئة على الأسطورة، والمحاورة مختلفة عند السياب عنها فـــي المسرحية أو الرواية، وذلك لأنَّه حين يعمد في الصورة الشعرية إلى إثارة التكثيف الشعري، يستخدم المحاورة لاستجلاء المشاعر واستكناهها، إضافة إلى هذا يرى أن تكنيك المحاورة ليس منفصلاً؛ لأنَّه يرد من خلال تكنيكات أخرى، فقــد ينـــتقل منه إلى المونولوج الدرامي، أو العكس، رغبة في إعطاء القصيدة توتـــرها، وهـــو بذلـــك يُضفي عليها دلالة جمالية أخرى، ويجده في المومس العمـــياء، يســـتخدم اللمحـــة الأســـطورية لمطاردة (ابولو) إله الشعر والشمس لـــ"دفني" ليوقع هذه الصورة على المحاورة التي

يوردها على لسان المومس، فيقول:

ستظل- ما دامت سهام التبر تصفر في الهواء-

تعدو، ويتبعها"أبولو" من جديد كالقضاء،

وتظل تهمس، إذ تكاد يداه أن تتلقفاها:

---

[1] عبدالرضا، نفسه، ص10.

"أبتي ... أغثني" بيد أنك لا تصيخ إلى النداء[1]

يشير الباحث هنا إلى أن الشاعر حين جاء بلمحة المحاورة هذه، أراد أن يجعل منها دالة على واقعنا الحالي الذي أصبح أسطورة لهول ما يجابهه المرء من مشكلات حضارية[2].

وتظل صور الشاعر وانزياحاته هي المعين الأكبر الذي من خلاله يستطيع الناقد أن يلج عالمه الجمالي، فها هو يرى أن السياب قد يقوم بتحوير الأسطورة أو تحميلها مضامين جديدة، فقد يعمد السياب في بعض أزماته النفسية الحادة إلى تحوير في المضامين الأسطورية التي يستخدمها، بحيث تبدو ذات ملمح جديد، على الضد من مضامينها القديمة الأولى[3]

ذلك ما كان من النظرة إلى البنى الجمالية في القصائد التي وظفت الأسطورة ، على حسب ما رآها أحد الباحثين في هذه المرحلة، مرحلة التطور، أما في مرحلة تشظي الأسطورة فنجد بالإضافة إلى الاتكاء على ما سبق من رؤى جمالية، بعداً في دراسة اللغة ومدلولاتها، واستخدام البنى الدلالية، والتعمق في انزياح الأسطورة لدرجة الغموض.

3.3.3 مرحلة التشظي

تطالعنا في هذه المرحلة دراسة" محمد شاهين" إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب، فبعد أن يدرس الناقد أثر إليوت في العربية، وتأثير المحاكاة عند عبد الصبور، ومن ثم يلج إلى تأثير المعاناة عند السياب، والذي عرضنا له سابقاً، يتناول شعر كل منهما تحت عنوان " بين ظاهر المحاكاة وعمق المعاناة" ويُرجع اختلاف كل منهما في التأثر بإليوت إلى اختلاف في تكون الرؤية الشعرية وتركيبها عند كل واحد، فعبد الصبور كما يراه يسطو على واسطة العقد، عند إليوت ويأخذها ويضعها في عقد من عنده، وعندما تدخل في عقده

---

(1) بدر شاكر السياب، م1، ص516- 517
(2) عبد الرضا علي، السابق، ص102.
(3) المصدر السابق ، ص125 وما بعدها.

العـــراق. وما تحمله الصورة هو أنَّ تفتح الحياة في النبات هو الذي يبعث على تفتح الجروح عند الإنسان، كما توحي الصورة، ويراه قد استطاع وبشاعرية فذّة أن يلتقط هذا الإيحاء،

ويصـــنع منه صورته الشعرية، داخل النسق المحسوس والخيال الذهني، وهي أحد مصادر إليوت الرئيسة، كما قال (برادلي)[1]

إنّ إعجـــاب شاهين بشعر السيّاب لا يصدر عن مجرد إعجاب بالشاعر، أو بشعره، بل بتلك الشاعريّة الفذة التي دلل عليها من خلال استخدامات الأخير لمفـــرداته، وتوظيفها في خدمة نصه، ويتضح هذا في رؤية الناقد لأبعاد البعث كما يراه السيّاب، فهو أقسى من الموت؛ لأنّه يحمل معه البداية لا النهاية، فمطر السياب مثل نيسان إليوت، مخاض ينتهي إلى بعث، يبعث المشاعر الدفينة التي تحييها ذكريات حديقة الزهور.[2]

ويسوق مثالاً للسياب، يربطه بحديقة زهور إليوت ، وهو صيحة السياب بالخلـــيج، التـــي يراها تمسك بتلابيب القصيدة، وتجمعها في عبارات غاية في الاقتضاب، تذكرنا بذكرى حديقة الزهور، عند إليوت، والتي تعد بيت القصيد في " الأرض اليباب" صيحة السيّاب تقول:

أصيحُ بالخليج:" يا خليج...
يا واهبَ اللؤلؤ، والمحار، والردى!"
فَيرْجِعُ الصَّدى
كأنّه النشيجْ:
"يا خليجْ
يا واهبَ المحار والرَّدى.."[3]

---

(1) محمد شاهين، نفسه، ص32.
(2) المصدر نفسه، ص33.
(3) بدر شاكر السياب، ديوان (النهر والموت) ص98.

يــرى الناقد أنَّ كلتا الصورتين عند السيّاب وإليوت تحتلان بعداً زمنياً، لكــنّه يفتقد الاستمرارية والامتداد، من الماضي إلى الحاضر، فهي عند السيّاب تنتهي إلى محار، أمّا عند إليوت فإلى غبار[1]

والــناقد يطمــح هنا إلى تبيّن أبعاد الفراغ الذي تتركه كلا الصورتين، فالمحار فارغ، والغبار يتلاشى، إنهما تعبير عن مشاعر الإنسان نحو حياته.إنه يرى في الصورتين بعداً جديداً للعاطفة الرومنتيكية المتمثلة بجلاء، فهي ليست مخزوناً من الزمن، يجعلنا نطل على الماضي من الحاضر ونأسى عليه؛ وذلك لاستحالة العودة، إنّ إليوت يحول هذه العاطفة إلى وظيفة لا مغزى لها، ودليله قــول الفتاة لفتاها، ما معناه أنّ عاماً قد مرّ على تقديم الزهور إليها، ولكنها لا تســتطيع أن تــتذكر شــيئاً، يرد عليها الفتى أنَّ مأساته أكبر وأعمق من فقدان الذاكرة، إنّه فقد السمع والبصر، وأوشك على فقدان الحياة، إنّه يعجز عن تذكر الــزهور والمطر، ويصاب بالفزع وهو يرى حديقة الزهور تتحول إلى أرض يباب، إلى غبار[2] نرى هنا أن "أنشودة المطر" تشترك مع" الأرض اليباب" في الإيقاع الداخلي الذي تولده الموسيقى الداخلية للّغة، فالموسيقى في القصيدتين هي التــي تحــرر اللغة من المضمون المألوف، وهي التي تيسر التعبير المباشر، وتســهل عملية التحول وتكسر الزمن، فهي تشير إلى ثورة الكلمة عند إليوت، وتتفتح عند السياب بتوليد طاقة شعرية كاملة[3]

ويعود شاهين مرة أخرى لاستجلاء الفرق بين تأثر السيّاب وعبد الصبور بإليوت، فالأول يتشرب روحاً كما يفعل إليوت نفسه، أما الثاني فينقل مضموناً، ودليله نقله عن إليوت حين يقول على لسان الفتى:" سأريك الخوف ملء كفي من غبار"[4]

---

[1] محمد شاهين، اليوت وأثره..، ص36 و ص37.

[2] المصدر نفسه، ص36-37.

[3] علي شلش، ت.س.إليوت في المجلات الأدبية (1939 – 1952) مجلة فصول، م3، ع 4، 1983، ص12.

[4] انظر، عبد الواحد لؤلؤة، ت. س. إليوت، الأرض اليباب المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط 1995،3. المصدر السابق،ص37.

ويقول: صلاح عبد الصبور:

"سأريك العجبَ المُعْجِبَ في شمسِ النهار
إنَّني خاوٍ ومَملوء بقشٍ وغبار*
أنا لا أملكُ ما يملأ كفَّيَ طعاماً"[1]

إنّ هذا الاستقاء للمضمون لا يضيف جديداً كما يراه شاهين، أما السياب فيتأثر بإليوت كنوع من تأثر كبار الشعراء بعضهم بالبعض الآخر، حيث يأتي هذا التأثر من خلال تشرب التراث قديماً كان أم حديثاً، وهو تأثر كما أشار شاهين سابقاً، أشبه بتأثر إليوت بباوند، أو باوند بدوره بدانتي وشعراء التروبادور[2]

ويلتقي شاهين في هذا مع إحسان عباس، الذي يرى أنّ الإثارة في أنشودة المطر تعتمد على السحر البدائي الكامن في اللفظة، فاللفظة المتكررة هي التعويذة التي يرددها الشعر القديم، أو كلمة السر التي تنفتح على وقعها مغيبات النفس، وهذه اللفظة قد تكون عراق، أو نقود أو مطر، فكلها تحمل صنواً واحداً، هو حمل الأم للجنين[3]

4.3 سطوة الرمز على الأسطورة

1.4.3 مرحلة البدايات

لا آتي بجديد إذا قلت أن الأسطورة في ترسمها خطى الفكر، كانت تصدر عن رمزية بحت، أو عندما نظرت للواقع، كان الرمز ديدنها، ولما حاورت الرؤى الجمالية، صنعت أعظم الرموز، لكن من الدراسات ما جعلها رمزاً بحتاً، ليجعلها تدور في فلك الانزياحات، والتمويه.

---

(1) صلاح الدين عبد الصبور، الديوان الناس في بلادي، ص65،
(2) محمد شاهين، نفسه، ص35.
(3) إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دراسة، وانظر محمد شاهين، إليوت...، ص47.

نأخذ في هذه المرحلة دراسة غالي شكري في مجلة شعر بعنوان" شاعر له قضية" وأنموذجه يوسف الخال في مجموعته" قصائد مختارة" متناولاً قصيدته "الشاعر" التي يقول فيها:

كَفَّنَ اليَقَظةَ بالرؤيا وتاه
شاعرٌ كلُّ المنى بعضُ مناه
تَنزِفُ البَرهَةُ من أيامه
ألماً يعصر للناس جناه[1]

فيراها منذ البداية لا تعتمد على الصورة التقليدية المنسوجة من المرئيات المألوفة للعين، بل تحيل المعنى أو الدلالة، إلى صورة من نوع جديد، الصورة تكمـــن هنا في الفعل، الناجم عن التقاء المسافة بين اليقظة والرؤيا، فيما ندعوه الحلـــم، ومن ثم فالشاعر يحيل الصورة التقريرية المباشرة إلى فعل وصيرورة، يتوهجان بحرارة اللقاء بين الذات والموضوع، أو بين الذات الشاعرة والقضية الشعرية، أو بين الأنا والآخر[2]

أما فيما يتعلق بالأيديولوجيا في الشعر فيجدها غالي تتجاوز الأنا لنفسها، في طريقها إلى الآخر، والطريق إلى الآخر بلا محطات تضج بالحماس المفتعل، وتصبح معاناة رهيبة للخروج من دائرة الفرد إلى رحابة الطبيعة، يقول الخال:

هو ذا الشاعر رمزُ الحق في
عالم ضلَّ عن الحقِّ وتاه
يَصلُب النفسَ ليَفدي أنفساً
مرغت في شهوة الحس الجباه[3]

---

[1] يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة-بيروت، ط2، 1979، ص17.
[2] غالي شكري، شاعر له قضية، مجلة شعر، 1964، ص84.
[3] يوسف الخال الأعمال الشعرية الكاملة، ص19.

فالقضية عند الشاعر شديدة الوضوح كما يراها الناقد، وهي أنَّ المعاني العليا تمرغت في وحل هذا الزمان الشهوي، والمطلوب من الشاعر، أن يكون هو المسيح الجديد، الذي يفدي بنقائه الأمثل انحطاط القرن العشرين[1]

أمـــا في قصيدته" البئر المهجورة" فيجده يخطو خطوة أخرى في تلمس الجوهـــر الأصـــيل لهذه المعاني العليا، التي يراها تتمرغ في أوحال عصرنا، يقول:

عرفت إبراهيم، جاري العزيز، من زمانٍ.

عَرفْتُهُ بئراً يفيض ماؤها

وسائرُ البشرْ

تمرُّ لا تشرب منها.لا ولا

ترمي بها، ترمي بها حجر.[2]

إن استخدام الشاعر للرمز على ما يرى غالي، هو خطوة جديدة في مجال التعبـــير الشـــعري، وفي مجال القضية الشعرية، الرمز هنا ليس جزئية مادية لمعـــنى مـــا، وليس استبدالاً لصورة مادية، بصورة مادية أخرى، كما أنه ليس تعويضاً عن دلالة روحية بدلالة روحية مماثلة...، الرمز كما يراه قريب المنال للقارئ الصبور الذي يستجلي عالم الشاعر ورؤياه، إذ هو تتبع الخيط الذي يربط قصيدته الواحدة، ثم مجموع قصائده كلها. [3]

ويشـــير إلى أنَّ إبراهيم هو البئر التي يراها البشر كل يوم، ومع ذلك لا يُعـــيرونه التفاتاً. هذا الشيء الذي ينقص عالمنا للارتواء، ولا بد أن هذه البئر الممـــثلة فـــي شخص إبراهيم، هي مجموعة القيم الروحية العليا، التي يرفضها البشـــر،ويجعل منها الشاعر صليبه الأبدي، صليب الأحزان، أي أنّ هذه البئر على ما يراها غالي، هي "الحق" الذي ضلَّ عنه العالم، وفي هذا يقول:

---

[1] غالي شكري، شاعر له قضية، ص85.

[2] يوسف الخال، نفسه، 203.

[3] غالي شكري، نفسه، 85 - 86

وحين صوَّب العدو مدفع الردى

واندفع الجنود تحت وابل

من الرصاص والردى،

صيح بهم:" تقهقروا، تقهقروا.

....

....

لكنَّ إبراهيمَ ظلَّ سائراً،

إلى الأمام سائراً

وصدُره الصغير يملأ المدى[1]

إبراهيم هو البئر المهجورة على ما رآها الناقد، أو هي الشاعر نفسه، أو أنَّ البئر هي مجموعة القيم الروحية الموغلة في القدم، ويشير إلى أنه ربما تكون الفكــرة المســيحية هــي التي يومئ الشاعر بالعودة إليها، وإن كان يختلف مع الشاعر في مدى صلاحية هذه الفكرة، في رفع العالم من أوحال القرن العشرين، إلاّ أنه يعتقد أنَّ البناء الشعري لهذه الفكرة، هو الذي يمنح الشاعر يوسف الخال القدرة على جذب تعاطفنا معه، وقوة الجذب على ما يراها هي جماع أدواته في التعبير التي امتدت من الرمز إلى الحكاية الصغيرة إلى الحوار، فإبراهيم يحقق بتضحيته، رمزاً جديداً ألا وهو الحرية[2]، يقول:

"وقيل إنَّه الجنونُ.

لعلَّه الجنونُ.

لكنني عرفت جاري العزيز من زمانٍ.

من زمن الصِّغَرْ،

عَرفتُه بئراً يفيض ماؤها،

وسائر البشرْ

---

(1) يوسف الخال، الأعمال الشعرية، ص205.

(2) غالي شكري، شاعر له قضية، ص86.

تمرُّ لا تشربُ منها، لا ولا

ترمي بها، ترمي بها حجر"[1]

أمـــا في قصيدة "التوبة" التي يرتدي فيها ثوب المسيح، الذي خذله الأب وتركه يّصلب، فكما أنَّ المسيح صلب نتيجة لضلال العصر، فإنَّ الشاعر يُصلب من جديد فديَّة عن خُطاة العصر، هكذا يمتزج الرمز بالأسطورة بالحياة[2]

ويخلص إلى أن يوسف الخال في قصائده السابقة ظلَّ حريصاً على ألاّ تتحول تجربـــته الشـــعرية إلـــى المستوى السياسي أو الاجتماعي لمعنى" الأيديولوجيا" السائدة، التي تنفصل فيه عن الشاعر، لتصبح قيمة خارجية، لا علاقة لها بالبناء الشـــعري، فيتضح التمزق والعري الكامل من أية قيمة روحية أو شعرية على السواء[3]

2.4.3 مرحلة التطور

تطالعـــنا فـــيه هذه المرحلة دراسات عدة، كنا قد تناولناها في معرض دراســتنا للـــنظرية، مـــنها دراسة أنس داوود، " الأسطورة في الشعر العربي الحديث" ودراسة محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي الحديث" وسنأخذ نموذجاً واحداً عليها، دراسة محسن إطيمش المعنونة بـــ" دير الملاك" وذلـــك لتقســـمه مـــراحل استلهام السياب للرمز، وكيف كان في بدايته، وكيف تطور،ففي تناوله للسياب، الذي ظلَّ ملهماً لأمثاله من الدارسين، الذين استجلوا التاريخ أو الأسطورة، يرى مرحلتين لاستخدام الشاعر للأسطورة، فالأول كان فهمـــاً بدائياً لها، أما الثاني فهو ما يسميه مرحلة النضج، وتمثل قصيدة" أهواء" المرحلة الأولى، يقول:

رآها تغني وراء القطيع   كـــ(بنلوب) تستمهل العاشقين[4]

---

[1] يوسف الخال الأعمال الشعرية الكاملة، ص206

[2] غالي شكري، شاعر له قضية، ص87.

[3] المصدر نفسه، ص89

[4] بدر شاكر السياب، الديوان ، م1، ص14

إلا أنــه يــرى امتداداً لهذا الفهم البدائي ظلّ يرافق السياب إلى مرحلة النضج، ويعني بهذا الفهم" الرمز مشبه به" يقول:

بين القرى المتهيبات خطاي والمدن الغريبة
غنيت تربتك الحبيبة
وحملتها فأنا المسيح يجر في المنفى صليبه[1]

ومــع أن العــبارة تشي بالتشبيه بين الشاعر والمسيح، إلاّ أنها تختلف، فــيرى إطــيمش تطــوراً فــي الإفــادة من الرمز ــ المشبه به، عن الصورة الســابقة"بنلوب" ففي استخدامه لرمز المسيح، نحس بحالة من التوحد، أو خلق العلاقــة المتينة التي تربط بين الشاعر ورمزه، فحالة البطل في غربته ووحدته وملاقاته الأيام الصعبة، وإيمانه بفكرة التضحية من أجل الوطن، تجعل لقاءه مع الرمز وتوحده به ممكناً، وتؤدي بالتالي إلى خلق الصورة " القائمة على التشبيه" المتماسكة والمترابطة الأجزاء[2]

ثــم إنَّــه يــرى تجاوز السياب لإيراد الأسطورة على سبيل التشبيه أو التداعــي، أو الإكــثار من ذكرها، دونما ضرورة، إلى الالتفات للحكايات التي نســجت حولهــا، التفاتاً جديداً، في محاولة لإغناء قصيدته، ومن هذه الالتفاتات إدراج جزء من الأسطورة، كمادة مضمنة داخل القصيدة[3]

وإذا كنا وجدنا من يشير إلى أنّ في استخدام الشروحات التي كان يرفقها السياب وغيره، كحواشٍ شارحة لتوضيح الأساطير المستخدمة، على أنها تحميل الــنص ما لا يحتمل، ووقوع الشاعر فيما لا يمكن التغاضي عنه، نجد إطيمش يعدهــا خطــوة إيجابية، يقول:" ومع أنَّ بعض الشعراء يميل إلى ذكر الحدث الأســطوري، وربمــا أوغــل فــي شرحه، وذكر شيئاً من تفصيلاته، فإنَّ هذا

---

(1) يوسف الخال، الأعمال الشعرية، ص206.
(2) محسن إطيمش، دير الملاك، 125.
(3) المصدر نفسه، ص 126.

الاستخدام سيكون الخطوة الإيجابية التالية، في طريق توظيف الأسطورة ومادتها في العمل الشعري"[1] الذي سيخلق نوعاً من التواصل بين الشاعر والمتلقي.

يـــتجاوز الرمـــز الأســـطوري في مرحلة النضج تلك الإشارات العابرة للأســـطورة، إلى الاتكاء على المادة الأسطورية التي تكون عمدة البناء الشعري كله[2]

ويعـــود الناقد بنا إلى الهدف من توظيف الشاعر للأساطير، فهي عديدة كـــون الأســـطورة تلامـــس الواقع، وتعبر عن فكر وعطاء إنساني كبير، قابلة للتحول، أما أن يلجأ إليها لأغراض التستر والتخفي، فهو مغاير لما تحدث عنه النقاد، يقول أرنولد هوسر: " إنه لمن العسير أن نزعم أنَّ الهدف من الرمز هو الإخفـــاء أو التســـتر... والقـــول بأنَّ الفنان يتخذ من الرموز وسيلة للإخفاء أو المراوغة إنما هو انتقاص بالغ لما يجدر بالفنان أن يفضي إليه"[3]

أمـــا قصـــيدة الســـياب" المعبد الغريق" فيرى إطيمش أنَّ الشاعر يلتقي بعوليس رمز المغترب والمغامر وجواب البحر الذي خلَّف وراءه امرأة بانتظاره وبالتالـــي فقد أضاف للدلالة الرمزية بعداً جديداً، هو المنقذ أو المخلص، وليس رجل البحر المغترب فقط،[4]

يقول السياب:

وقرَّ عليه كلكل معبد عصفت به الحمى
تطفأ في المباخر جمرها، وتوهج الذهب
ولاح الدر والياقوت أثماراً من النور
نجوماً في سماء الماء تزحف دونها السحب[5]

---

(1) المصدر نفسه، ص127.
(2) المصدر نفسه، ص134.
(3) نفسه، ص134-135.
(4) محسن إطيمش، دير الملاك، 153-154.
(5) بدر شاكر السياب، الديوان، م1، ص177.

فالشاعر يعمق فكرة المعبد الذي غرق في البحيرة ويتخذه رمزاً يضيف له من نسجه وخياله ما يجعله حدثاً أسطوريا، ويبدو أنّ السياب لم يجد في غرق المعبد موضوعاً ذا قيمة، فيضيف متصوراً أنّ في المعبد كنوز الأرض كلها[1]

وبالتالـــي فـــإنّ هذه الكنوز تخلق من عالم السطوة للبحر والكنز الدفين سطوة أخرى للأسطورة، حيث المجهول واللامعقول.

وثمة فارق بين استخدام كل من السياب والبياتي للأساطير، على ما يرى الباحـــث، فـــإذا كـــان الأول يكتفي بالمعاني التي تثيرها كلمات الأسطورة، أو الأبيات الشعرية القديمة، ويضمنها بشكل خفي في شعره، الذي يتكامل من خلال معطـــيات الأساطير، فإن الثاني بقدر ما يلتقي الدلالات والأحداث الأسطورية؛ فإنـــه يـــتجه إلـــى لغة الأسطورة ونسيجها الفني التصويري، جاعلاً منها لغة لقصـــائده، حـــتى ليظن القارئ أنّ عدداً غير قليل من قصائده ما هو إلا كتابة جديدة للأفكار، وردت في الأسطورة[2]

يقول البياتي:

لن تجد الضوء ولا الحياة

فهذه الطبيعة الحسناء

قدرت الموت على البشر

واستأثرت بالشعلة الحيّة في تعاقب الفصول..[3]

ويخلص الناقد إلى أنّ الرمز الشعري قد يتحول بعد هذه المرحلة إلى ما يسمى بالصورة الشعرية، وذلك لأنّ الشاعر بدأ يؤمن أنّ القصيدة تخلق رمزها الخاص بها، وبالتالي فإنّ الرموز التي تكون في قصيدة شاعر ما إشارة للموت والدمـــار، تـــتحول في قصيدة ثانية له، إلى قوة خارقة تحيل الحياة إلى خصب

---

(1) محسن إطيمش، دير الملاك، ص153.
(2) المصدر السابق، ص147-148.
(3) عبدالوهاب البياتي، الديوان، ص.

دائــم.[1] " إن الدلالــة الرمزية لأية لفظة تأتي لتخدم غرضاً مؤقتاً، ومضة من ومضات الإشراق"[2]

مــن هــنا يتضــح لنا استخدام الصور المركبة، وبالتالي بروز ظاهرة الغمــوض في الشعر، أو التعمية وغرابة الرموز وانغلاقها، إن الواقع هو الذي يفرض مثل هذه القضايا، بالإضافة إلى أنّ الشاعر بات يبحث عن شيء خاص به.

3.4.3 مرحلة التشظي:

فــي هذه المرحلة نجد آثاراً تمتد من مرحلة التطور السابقة إلى مرحلتنا هذه، والتي نلحظ فيها انغلاقاً للرمز، واستخداماً أكبر لأنواع الصور، ومن هذه الدراســات دراسة إبراهيم الرماني" الغموض في الشعر العربي الحديث" وهي رســالة ماجســتير، ولكن الدراسة لم تُظهر ذلك البعد الأسطوري الذي يُحدث الغمــوض بالشــكل المطلوب،و نأخذ نموذجنا من دراسة " الصورة الفنية في مجموعة (أحد عشر كوكباً) لمحمود درويش، لفاطمة جاسم، وذلك لأنها تبحث فــي هذا الغموض الذي يُغلف القصيدة فترى الباحثة أنّ علاقة الشاعر بالواقع علاقــة تفــاعل، والصورة الشعرية في شعرنا الحديث قد تستمد مصادرها من منابع مختلفة، دينية، أو تراثية، أو من الموروث الأدبي ....، وفي تناول الباحثة لقصــيدة (فــي الرحيل الكبير أحبك أكثر) لدرويش تلحظ أنّ الصور الشعرية مكــثفة ناتجة عن توظيف أكثر من أسلوب بلاغي، فصورة الإنسان في رحيله عن وطنه تشكل حركة انفصال عن الزمان والمكان ومن ثم يصبح كل ما يحيط بذلــك الإنســان يدب فيه السكون، كأنما الانفصال عن الوطن هو انفصال عن الحياة، ووصول مرحلة التوحد الصوفي؛ أي مرحلة الاتصال مع العالم الآخر[3]

يقول درويش:

---

[1] محسن إطيمش، دير الملاك، 165.

[2] المصدر نفسه، ص166.

[3] فاطمة عيسى جاسم. الصورة الفنية في مجموعة " احد عشر كوكباً" لمحمود درويش، الموقف الأدبي، عدد 394، شباط 33، السنة 2004، ص11-12.

أفرغ الروح من آخر الكلمات: أُحبكِ أكثَرْ
في الرَّحيلِ تَقودُ الفراشاتُ أرواحَنَا، في الرَّحيلْ
نَتَذكّرُ زرَّ القميص الذي ضاعَ مِنّا. ونَنسَى
تاجَ أيامِنا. نَتذكَّرُ رائِحَةَ العَرَقِ المِشْمِشيِّ. ونَنَسى
رَقصَةَ الخَيْلِ في لَيْلِ أعراسِنا، في الرَّحيلْ
نَتَساوى مع الطَيْرِ، نَرْحَمُ أيّامَنا نَكْتفي بالقَليل[1]

إن الصور الشعرية حين تشكل لمثل هذا الإنسان / الفلسطيني، يستحضر الشـــاعر كل الأوقات البريئة لتظهر رؤية تتداعى فيها الصور متلاحقة الواحدة تلو الأخرى، لتضيء ذاكرة النص. إن هذه الصور تمثل مشهد تتكامل فيه العديد من المشاهد، جدل، سكون حركة[2]

وهناك دراسة ثانية تضيء ما ذهبنا إليه أكثر، إذ إن الدراسة السابقة، لا تمـــنح ذلك البعد الأسطوري القيمة التي يستحقها، على الرغم من أنها تلمح إلى أن الصورة الشعرية، بتتابعها، وعدم فصلها توحي بهذا الخليط من الرؤى.

أما دراسة علي الشرع التي يتناول فيها أسطورة " أورفيوس" عند البياتي، والتـــي تراها أسطورة كامنة في بواكير أعماله، كقصيدة" أحزان البنفسج" التي يقول فيها:

الملايين التي تكدح، لا تحلم في موت فراشة
وبأحزان البنفسج
أو شراع يتوهج
تحت ضوء القمر الأخضر في ليلة صيف
....
....
الملايين التي تبكي

---

(1) محمود درويش، ديوان (أحد عشر كوكبا) دار الجديد-بيروت، ط1، 1992، ص25.
(2) فاطمة عيسى جاسم، الصورة الفنية في مجموعة...، ص16-17.

تغني

تتألم

تحت شمس الليل باللقمة تحلم[1]

إنَّ استخدام الشاعر (الملايين التي تكدح، فلا تحلم في موت فراشة...)، كما يرى الشـــرع مؤشر واضح لحكاية " أورفيوس" الحالم، الذي نسي عالم الناس وعالم الحياة من أجل استرجاع عشيقته، يوردیسي من عالم الموت، ودلالة الفراشة عند البياتي، أو عائشة التي يستخدمها كرمز في العديد من دواوينه، " الذي يأتي ولا يأتـــي" و"المـــوت فـــي الحياة"...، والتي يرى فيها أن عائشة هي الرمز الذاتي والجماعـــي للحب الذي اتحد كل منهما بالآخر، وحلّا في نهاية الأمر في روح الوجود المتجدد، أما الفراشة فترمز إلى روح الميت في معتقدات القدماء، التي ظلَّـــت تراوغ كالدخان والهواء، تظهر وتختفي، تاركة عشاقها يبحثون عنها في جحـــيم هذا العالم وفي كل العصور، فعائشة أو الفراشة ما هي إلاّ روح العالم المتجدد من خلال الموت، من أجل الثورة والحب[2]

ويلحظ الشرع أنَّ البياتي في استخدامه للأسطورة الأورفية يمر بمراحل مـــتعددة، تجســـد كلها انعكاساً للواقع الذي يحياه، أو المعاناة التي تسيطر على كيانه، فمن ثورة على هذا الواقع إلى يأس وحزن كبير[3]

وتقـــدم قصيدة" الذي يأتي ولا يأتي" كثيراً من ملامح حيرة البياتي وقلقه وحزنه، وذلك من خلال درامية خفية. يقول:

عائشة ماتت، ولَكنِّي أراها تذرع الظلام

تَنتظِرُ الفَارِسَ يَأْتِي مِنْ بِلادِ الشّاْم[4]

---

(1) البياتي، الديوان. م1، ص375

(2) علي الشرع، البياتي والأورفية، مستلة من أبحاث اليرموك - م1، ع 1993، 2، ص41.

(3) المصدر نفسه، ص41-42.

(4) البياتي، الديوان.م2، ص231- 233

"أبتي ... أغثني" بيد أنك لا تصيخ إلى النداء[1]

يشير الباحث هنا إلى أن الشاعر حين جاء بلمحة المحاورة هذه، أراد أن يجعل منها دالة على واقعنا الحالي الذي أصبح أسطورة لهول ما يجابهه المرء من مشكلات حضارية[2]،

وتظـــل صـــور الشـــاعر وانزياحاته هي المعين الأكبر الذي من خلاله يســتطيع الناقد أن يلج عالمه الجمالي، فها هو يرى أن السياب قد يقوم بتحوير الأسطورة أو تحميلها مضامين جديدة، فقد يعمد السياب في بعض أزماته النفسية الحـــادة إلى تحوير في المضامين الأسطورية التي يستخدمها، بحيث تبدو ذات ملمح جديد، على الضد من مضامينها القديمة الأولى[3]

ذلـــك مـــا كـــان من النظرة إلى البنى الجمالية في القصائد التي وظفت الأسطورة ، على حسب ما رآها أحد الباحثين في هذه المرحلة، مرحلة التطور، أمـــا في مرحلة تشظي الأسطورة فنجد بالإضافة إلى الاتكاء على ما سبق من رؤى جمالية، بعداً في دراسة اللغة ومدلولاتها، واستخدام البنى الدلالية، والتعمق في انزياح الأسطورة لدرجة الغموض.

3.3.3 مرحلة التشظي

تطالعـــنا فـــي هذه المرحلة دراسة" محمد شاهين" إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب، فبعد أن يدرس الناقد أثر إليوت في العربية، وتأثير المحاكاة عند عبد الصبور، ومن ثم يلج إلى تأثير المعاناة عند السياب، والذي عرضنا له سابقاً، يتناول شعر كل منهما تحت عنوان " بين ظاهر المحاكاة وعمق المعاناة" ويُـــرجع اخـــتلاف كـــل منهما في التأثر بإليوت إلى اختلاف في تكون الرؤية الشـــعرية وتركيـــبها عند كل واحد، فعبد الصبور كما يراه يسطو على واسطة العقـــد، عند إليوت ويأخذها ويضعها في عقد من عنده، وعندما تدخل في عقده

(1) بدر شاكر السياب، م1، ص516-517
(2)، عبد الرضا علي، السابق، ص102.
(3) المصدر السابق ، ص125 وما بعدها.

تبدو غريبة عنه، ولا يعتقد شاهين أنّ عبد الصبور سلك هذا السبيل في الاقتطاف عشوائياً، بل ظن أنه يقتفي أثر إليوت، وذلك أنَّ إليوت نفسه يقطف من مصادر شتى، ويتساءل كيف تسير الأمور بشكل جيد عند إليوت ولا يتم لها هذا عند عبد الصبور؟ السبب على ما يراه أنَّ إليوت، لا يقتطف إلاَّ ما يظن أنه سيكون نقطة انطلاق وعودة في آن واحد، من وإلى المقتطف، عندما يُدخله في أي مكان في القصيدة، وهكذا ينشأ التفاعل بين المقتطف والقصيدة، أي أنّه يصبح مصدر إشعاع[1]

ثم إنَّ شاهين يتتبع هذا الاستخدام عند السياب، فيجده لا يطمع في أي واسطة للعقد، ولا يغريه شكلها الخارجي، بل يتمثل جمالها الداخلي الذي يسري فيه روحاً شعرية جديدة، تكتسب شكلاً خارجياً جديداً، ويصعب اكتشافه على ما يرى، إلاّ بالغوص في أعماق هذا الشكل والبحث عن تلك الروح الخفية التي تشكلت في ابنية التحتية للقصيدة.[2]

ويذهب شاهين، لتأكيد فكرته، بعرض نماذج من قصيدة " الأرض اليباب" و" أنشودة المطر"، فيجد في البداية عند إليوت" إبريل أقسى الشهور"وهي تحمل تناقضاً فالمعروف أن إبريل شهر لطيف، وتتمثل صورة نيسان عند السيّاب على الشكل التالي:

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟[3]

فهي كما يراها صورة تقابل صورة إليوت، بكل ما فيها من مغزى، حزن نيسان عند إليوت، هو حزن المطر والمزاريب عند السيّاب، ويختلف نيسان تبعاً لطبيعة المنطقة، فنيسان الأول ماطر في أغلب الأحيان، ويكفي ليهيء حياة جديدة للنبات، أما ما يهيء هذه الحياة عند السيّاب فهو المطر، الذي يعز في

---

[1] محمد شاهين، إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب، ص31.
[2] المصدر السابق نفسه، ص31.
[3] بدر شاكر السياب، ديوان (النهر والموت) ص93.

العــراق. وما تحمله الصورة هو أنَّ تفتح الحياة في النبات هو الذي يبعث على تفتح الجروح عند الإنسان، كما توحي الصورة، ويراه قد استطاع وبشاعرية فذّة أن يلتقط هذا الإيحاء،

ويصــنع منه صورته الشعرية، داخل النسق المحسوس والخيال الذهني، وهي أحد مصادر إليوت الرئيسة، كما قال (برادلي)[1]

إنّ إعجـــاب شاهين بشعر السيّاب لا يصدر عن مجرد إعجاب بالشاعر، أو بشعره، بل بتلك الشاعريّة الفذة التي دلل عليها من خلال استخدامات الأخير لمفـــرداته، وتوظيفها في خدمة نصه، ويتضح هذا في رؤية الناقد لأبعاد البعث كما يراه السيّاب، فهو أقسى من الموت؛ لأنّه يحمل معه البداية لا النهاية، فمطر السياب مثل نيسان إليوت، مخاض ينتهي إلى بعث، يبعث المشاعر الدفينة التي تحييها ذكريات حديقة الزهور.[2]

ويسوق مثالاً للسياب، يربطه بحديقة زهور إليوت ، وهو صيحة السياب بالخلــيج، التـــي يراها تمسك بتلابيب القصيدة، وتجمعها في عبارات غاية في الاقتضاب، تذكرنا بذكرى حديقة الزهور، عند إليوت، والتي تعد بيت القصيد في " الأرض اليباب" صيحة السيّاب تقول:

أصيحُ بالخليج:" يا خليج...
يا واهبَ اللؤلؤ، والمحار، والردى!"
فَيرْجِعُ الصَّدى
كأنّه النشيجْ:
"يا خليجْ
يا واهبَ المحار والرَّدى.."[3]

[1] محمد شاهين، نفسه، ص32.
[2] المصدر نفسه، ص33.
[3] بدر شاكر السياب، ديوان (النهر والموت) ص98.

يـــرى الناقد أنَّ كلتا الصورتين عند السيّاب وإليوت تحتلان بعداً زمنياً، لكـــنّه يفتقد الاستمرارية والامتداد، من الماضي إلى الحاضر، فهي عند السيّاب تنتهي إلى محار، أمّا عند إليوت فإلى غبار[1]

والـــناقد يطمـــح هنا إلى تبيّن أبعاد الفراغ الذي تتركه كلا الصورتين، فالمحار فارغ، والغبار يتلاشى، إنهما تعبير عن مشاعر الإنسان نحو حياته.إنه يرى في الصورتين بعداً جديداً للعاطفة الرومنتيكية المتمثلة بجلاء، فهي ليست مخزوناً من الزمن، يجعلنا نطل على الماضي من الحاضر ونأسى عليه؛ وذلك لاستحالة العودة، إنّ إليوت يحول هذه العاطفة إلى وظيفة لا مغزى لها، ودليله قـــول الفتاة لفتاها، ما معناه أنّ عاماً قد مرّ على تقديم الزهور إليها، ولكنها لا تســـتطيع أن تـــتذكر شـــيئاً، يرد عليها الفتى أنَّ مأساته أكبر وأعمق من فقدان الذاكرة، إنَّه فقد السمع والبصر، وأوشك على فقدان الحياة، إنّه يعجز عن تذكر الـــزهور والمطر، ويصاب بالفزع وهو يرى حديقة الزهور تتحول إلى أرض يباب، إلى غبار[2] نرى هنا أن "أنشودة المطر" تشترك مع" الأرض اليباب" في الإيقاع الداخلي الذي تولده الموسيقى الداخلية للّغة، فالموسيقى في القصيدتين هي التـــي تحـــرر اللغة من المضمون المألوف، وهي التي تيسر التعبير المباشر، وتســـهل عملية التحول وتكسر الزمن، فهي تشير إلى ثورة الكلمة عند إليوت، وتتفتح عند السياب بتوليد طاقة شعرية كاملة[3]

ويعود شاهين مرة أخرى لاستجلاء الفرق بين تأثر السيّاب وعبد الصبور بإليوت، فالأول يتشرب روحاً كما يفعل إليوت نفسه، أما الثاني فينقل مضموناً، ودليله نقله عن إليوت حين يقول على لسان الفتى:" سأريك الخوف ملء كفي من غبار"[4]

---

(1) محمد شاهين، اليوت وأثره..، ص36 و ص37.

(2) المصدر نفسه، ص36-37.

(3) علي شلش، ت.س.إليوت في المجلات الأدبية (1939 – 1952) مجلة فصول، م3، ع 4، 1983، ص12.

(4) انظر، عبد الواحد لؤلؤة، ت. س. إليوت، الأرض اليباب المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط 1995،3. المصدر السابق،ص37.

ويقول: صلاح عبد الصبور:

"سأريك العجبَ المُعْجِبَ في شمسِ النهار
إنّني خاوٍ ومَملوء بقشٍ وغبار*
أنا لا أملكُ ما يملأ كفّيَ طعاماً"[1]

إنّ هذا الاستقاء للمضمون لا يضيف جديداً كما يراه شاهين، أما السياب فيتأثر بإليوت كنوع من تأثر كبار الشعراء بعضهم بالبعض الآخر، حيث يأتي هذا التأثر من خلال تشرب التراث قديماً كان أم حديثاً، وهو تأثر كما أشار شاهين سابقاً، أشبه بتأثر إليوت بباوند، أو باوند بدوره بدانتي وشعراء التروبادور[2]

ويلتقي شاهين في هذا مع إحسان عباس، الذي يرى أنّ الإثارة في أنشودة المطر تعتمد على السحر البدائي الكامن في اللفظة، فاللفظة المتكررة هي التعويذة التي يرددها الشعر القديم، أو كلمة السر التي تتفتح على وقعها مغيبات النفس، وهذه اللفظة قد تكون عراق، أو نقود أو مطر، فكلها تحمل صنواً واحداً، هو حمل الأم للجنين[3]

4.3 سطوة الرمز على الأسطورة

1.4.3 مرحلة البدايات

لا آتي بجديد إذا قلت أن الأسطورة في ترسمها خطى الفكر، كانت تصدر عن رمزية بحت، أو عندما نظرت للواقع، كان الرمز ديدنها، ولما حاورت الرؤى الجمالية، صنعت أعظم الرموز، لكن من الدراسات ما جعلها رمزاً بحتاً، ليجعلها تدور في فلك الانزياحات، والتمويه.

(1) صلاح الدين عبد الصبور، الديوان الناس في بلادي، ص65،
(2) محمد شاهين، نفسه، ص35.
(3) إحسان عباس، بدر شاكر السياب، دراسة، وانظر محمد شاهين، إليوت...، ص47.

نأخذ في هذه المرحلة دراسة غالي شكري في مجلة شعر بعنوان" شاعر له قضية" وأنموذجه يوسف الخال في مجموعته" قصائد مختارة" متناولاً قصيدته "الشاعر" التي يقول فيها:

كَفَّنَ اليَقَظةَ بالرؤيا وتاه
شاعرٌ كلُّ المنى بعضُ مناه
تَنزِفُ البَرهَةُ من أيامه
ألماً يعصر للناس جناه[1]

فيراها منذ البداية لا تعتمد على الصورة التقليدية المنسوجة من المرئيات المألوفة للعين، بل تحيل المعنى أو الدلالة، إلى صورة من نوع جديد، الصورة تكمـــن هنا في الفعل، الناجم عن التقاء المسافة بين اليقظة والرؤيا، فيما ندعوه الحلـــم، ومن ثم فالشاعر يحيل الصورة التقريرية المباشرة إلى فعل وصيرورة، يتوهجان بحرارة اللقاء بين الذات والموضوع، أو بين الذات الشاعرة والقضية الشعرية، أو بين الأنا والآخر[2]

أما فيما يتعلق بالأيديولوجيا في الشعر فيجدها غالي تتجاوز الأنا لنفسها، في طريقها إلى الآخر، والطريق إلى الآخر بلا محطات تضج بالحماس المفتعل، وتصبح معاناة رهيبة للخروج من دائرة الفرد إلى رحابة الطبيعة، يقول الخال:

هو ذا الشاعر رمزُ الحق في
عالم ضلَّ عن الحقِّ وتاه
يَصلُب النفسَ ليَفدي أنفساً
مرغت في شهوة الحس الجباه[3]

---

(1) يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة-بيروت، ط2، 1979، ص17.
(2) غالي شكري، شاعر له قضية، مجلة شعر، 1964، ص84.
(3) يوسف الخال الأعمال الشعرية الكاملة، ص19.

فالقضية عند الشاعر شديدة الوضوح كما يراها الناقد، وهي أنَّ المعاني العليا تمرغت في وحل هذا الزمان الشهوي، والمطلوب من الشاعر، أن يكون هو المسيح الجديد، الذي يفدي بنقائه الأمثل انحطاط القرن العشرين[1]

أمـــا في قصيدته" البئر المهجورة" فيجده يخطو خطوة أخرى في تلمس الجوهـــر الأصـــيل لهذه المعاني العليا، التي يراها تتمرغ في أوحال عصرنا، يقول:

عرفت إبراهيم، جاري العزيز، من زمانٍ.
عَرفْتُهُ بئراً يفيض ماؤها
وسائرُ البشرْ
تمرُّ لا تشرب منها.لا ولا
ترمي بها، ترمي بها حجر.[2]

إن استخدام الشاعر للرمز على ما يرى غالي، هو خطوة جديدة في مجال التعبـــير الشـــعري، وفي مجال القضية الشعرية، الرمز هنا ليس جزئية مادية لمعـــنى مـــا، وليس استبدالاً لصورة مادية، بصورة مادية أخرى، كما أنه ليس تعويضاً عن دلالة روحية بدلالة روحية مماثلة...، الرمز كما يراه قريب المنال للقارئ الصبور الذي يستجلي عالم الشاعر ورؤياه، إذ هو تتبع الخيط الذي يربط قصيدته الواحدة، ثم مجموع قصائده كلها. [3]

ويشـــير إلى أنَّ إبراهيم هو البئر التي يراها البشر كل يوم، ومع ذلك لا يُعـــيرونه التفاتاً. هذا الشيء الذي ينقص عالمنا للارتواء، ولا بد أن هذه البئر الممـــثلة فـــي شخص إبراهيم، هي مجموعة القيم الروحية العليا، التي يرفضها البشـــر،ويجعل منها الشاعر صليبه الأبدي، صليب الأحزان، أي أنّ هذه البئر على ما يراها غالي، هي "الحق" الذي ضلَّ عنه العالم، وفي هذا يقول:

---

(1) غالي شكري، شاعر له قضية، ص85.
(2) يوسف الخال، نفسه، 203.
(3) غالي شكري، نفسه، 85 - 86

وحين صوَّب العدو مدفع الردى
واندفع الجنود تحت وابل
من الرصاص والردى،
صيح بهم:" تقهقروا، تقهقروا.
....
....
لكنَّ إبراهيمَ ظلَّ سائراً،
إلى الأمام سائراً
وصدُره الصغير يملأ المدى[1]

إبراهيم هو البئر المهجورة على ما رآها الناقد، أو هي الشاعر نفسه، أو أنَّ البئر هي مجموعة القيم الروحية الموغلة في القدم، ويشير إلى أنه ربما تكون الفكـــرة المســـيحية هـــي التي يومئ الشاعر بالعودة إليها، وإن كان يختلف مع الشاعر في مدى صلاحية هذه الفكرة، في رفع العالم من أوحال القرن العشرين، إلاّ أنه يعتقد أنَّ البناء الشعري لهذه الفكرة، هو الذي يمنح الشاعر يوسف الخال القدرة على جذب تعاطفنا معه، وقوة الجذب على ما يراها هي جماع أدواته في التعبير التي امتدت من الرمز إلى الحكاية الصغيرة إلى الحوار، فإبراهيم يحقق بتضحيته، رمزاً جديداً ألا وهو الحرية[2]، يقول:

"وقيل إنَّه الجنونُ.
لعلَّه الجنونُ.
لكنني عرفت جاري العزيز من زمانٍ.
من زمن الصِّغَرْ،
عَرفتُه بئراً يفيض ماؤها،
وسائر البشرْ

[1] يوسف الخال، الأعمال الشعرية، ص205.
[2] غالي شكري، شاعر له قضية، ص86.

تمرُ لا تشربُ منها، لا ولا
ترمي بها، ترمي بها حجر"[1]

أمـــا في قصيدة "التوبة" التي يرتدي فيها ثوب المسيح، الذي خذله الأب وتركه يَصلب، فكما أنَّ المسيح صلب نتيجة لضلال العصر، فإنَّ الشاعر يُصلب من جديد فديَّة عن خُطاة العصر، هكذا يمتزج الرمز بالأسطورة بالحياة[2]

ويخلص إلى أن يوسف الخال في قصائده السابقة ظلَّ حريصاً على ألاّ تتحول تجربــته الشــعرية إلـــى المستوى السياسي أو الاجتماعي لمعنى" الأيديولوجيا" السائدة، التي تنفصل فيه عن الشاعر، لتصبح قيمة خارجية، لا علاقة لها بالبناء الشــعري، فيتضح التمزق والعري الكامل من أية قيمة روحية أو شعرية على السواء[3]

2.4.3 مرحلة التطور

تطالعـــنا فـــيه هذه المرحلة دراسات عدة، كنا قد تناولناها في معرض دراســتنا للـــنظرية، مـــنها دراسة أنس داوود، " الأسطورة في الشعر العربي الحديث" ودراسة محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي الحديث" وسنأخذ نموذجاً واحداً عليها، دراسة محسن إطيمش المعنونة بـــ" دير الملاك" وذلـــك لتقســـمه مـــراحل استلهام السياب للرمز، وكيف كان في بدايته، وكيف تطور،ففي تناوله للسياب، الذي ظلَّ ملهماً لأمثاله من الدارسين، الذين استجلوا التاريخ أو الأسطورة، يرى مرحلتين لاستخدام الشاعر للأسطورة، فالأول كان فهمـــاً بدائياً لها، أما الثاني فهو ما يسميه مرحلة النضج، وتمثل قصيدة" أهواء" المرحلة الأولى، يقول:

رآها تغني وراء القطيع كـــ(بنلوب) تستمهل العاشقين[4]

---

[1] يوسف الخال الأعمال الشعرية الكاملة، ص206
[2] غالي شكري، شاعر له قضية، ص87.
[3] المصدر نفسه، ص89
[4] بدر شاكر السياب، الديوان ، م1، ص14

إلا أنــه يــرى امتداداً لهذا الفهم البدائي ظلّ يرافق السياب إلى مرحلة النضج، ويعني بهذا الفهم" الرمز مشبه به" يقول:

بين القرى المتهيبات خطاي والمدن الغريبة
غنيت تربتك الحبيبة
وحملتها فأنا المسيح يجر في المنفى صليبه[1]

ومــع أن العــبارة تشي بالتشبيه بين الشاعر والمسيح، إلاّ أنها تختلف، فــيرى إطــيمش تطــوراً فــي الإفــادة من الرمز ـــ المشبه به، عن الصورة الســابقة"بنلوب" ففي استخدامه لرمز المسيح، نحس بحالة من التوحد، أو خلق العلاقــة المتينة التي تربط بين الشاعر ورمزه، فحالة البطل في غربته ووحدته وملاقاته الأيام الصعبة، وإيمانه بفكرة التضحية من أجل الوطن، تجعل لقاءه مع الرمز وتوحده به ممكناً، وتؤدي بالتالي إلى خلق الصورة " القائمة على التشبيه" المتماسكة والمترابطة الأجزاء[2]

ثــم إنّــه يــرى تجاوز السياب لإيراد الأسطورة على سبيل التشبيه أو التداعــي، أو الإكــثار من ذكرها، دونما ضرورة، إلى الالتفات للحكايات التي نســجت حولهــا، التفاتاً جديداً، في محاولة لإغناء قصيدته، ومن هذه الالتفاتات إدراج جزء من الأسطورة، كمادة مضمنة داخل القصيدة[3]

وإذا كنا وجدنا من يشير إلى أنّ في استخدام الشروحات التي كان يرفقها السياب وغيره، كحواشٍ شارحة لتوضيح الأساطير المستخدمة، على أنها تحميل الــنص ما لا يحتمل، ووقوع الشاعر فيما لا يمكن التغاضي عنه، نجد إطيمش يعدهــا خطــوة إيجابية، يقول:" ومع أنَّ بعض الشعراء يميل إلى ذكر الحدث الأســطوري، وربمــا أوغــل فــي شرحه، وذكر شيئاً من تفصيلاته، فإنَّ هذا

---

(1) يوسف الخال، الأعمال الشعرية، ص206.
(2) محسن إطيمش، دير الملاك، 125.
(3) المصدر نفسه، ص 126.

الاستخدام سيكون الخطوة الإيجابية التالية، في طريق توظيف الأسطورة ومادتها في العمل الشعري"[1] الذي سيخلق نوعاً من التواصل بين الشاعر والمتلقي.

يتجاوز الرمز الأسطوري في مرحلة النضج تلك الإشارات العابرة للأسطورة، إلى الاتكاء على المادة الأسطورية التي تكون عمدة البناء الشعري كله[2]

ويعود الناقد بنا إلى الهدف من توظيف الشاعر للأساطير، فهي عديدة كون الأسطورة تلامس الواقع، وتعبر عن فكر وعطاء إنساني كبير، قابلة للتحول، أما أن يلجأ إليها لأغراض التستر والتخفي، فهو مغاير لما تحدث عنه النقاد، يقول أرنولد هوسر:" إنه لمن العسير أن نزعم أنّ الهدف من الرمز هو الإخفاء أو التستر... والقول بأنّ الفنان يتخذ من الرموز وسيلة للإخفاء أو المراوغة إنما هو انتقاص بالغ لما يجدر بالفنان أن يفضي إليه"[3]

أما قصيدة السياب" المعبد الغريق" فيرى إطيمش أنّ الشاعر يلتقي بعوليس رمز المغترب والمغامر وجواب البحر الذي خلّف وراءه امرأة بانتظاره وبالتالي فقد أضاف للدلالة الرمزية بعداً جديداً، هو المنقذ أو المخلص، وليس رجل البحر المغترب فقط،[4]

يقول السياب:

وقرّ عليه كلكل معبد عصفت به الحمى
تطفّأ في المباخر جمرها، وتوهج الذهب
ولاح الدر والياقوت أثماراً من النور
نجوماً في سماء الماء تزحف دونها السحب[5]

---

(1) المصدر نفسه، ص127.
(2) المصدر نفسه، ص134.
(3) نفسه، ص134-135.
(4) محسن إطيمش، دير الملاك، 153-154.
(5) بدر شاكر السياب، الديوان، م1، ص177.

فالشاعر يعمق فكرة المعبد الذي غرق في البحيرة ويتخذه رمزاً يضيف له من نسجه وخياله ما يجعله حدثاً أسطوريا، ويبدو أنَّ السياب لم يجد في غرق المعبد موضوعاً ذا قيمة، فيضيف متصوراً أنَّ في المعبد كنوز الأرض كلها[1]

وبالتالـــي فـــإنّ هذه الكنوز تخلق من عالم السطوة للبحر والكنز الدفين سطوة أخرى للأسطورة، حيث المجهول واللامعقول.

وثمة فارق بين استخدام كل من السياب والبياتي للأساطير، على ما يرى الباحــث، فـــإذا كـــان الأول يكتفي بالمعاني التي تثيرها كلمات الأسطورة، أو الأبيات الشعرية القديمة، ويضمنها بشكل خفي في شعره، الذي يتكامل من خلال معطـــيات الأساطير، فإن الثاني بقدر ما يلتقي الدلالات والأحداث الأسطورية؛ فإنـــه يـــتجه إلـــى لغة الأسطورة ونسيجها الفني التصويري، جاعلاً منها لغة لقصـــائده، حـــتى ليظن القارئ أنَّ عدداً غير قليل من قصائده ما هو إلا كتابة جديدة للأفكار، وردت في الأسطورة[2]

يقول البياتي:

لن تجد الضوء ولا الحياة

فهذه الطبيعة الحسناء

قدرت الموت على البشر

واستأثرت بالشعلة الحيَّة في تعاقب الفصول..[3]

ويخلص الناقد إلى أنّ الرمز الشعري قد يتحول بعد هذه المرحلة إلى ما يسمى بالصورة الشعرية، وذلك لأنّ الشاعر بدأ يؤمن أنَّ القصيدة تخلق رمزها الخاص بها، وبالتالي فإنَّ الرموز التي تكون في قصيدة شاعر ما إشارة للموت والدمـــار، تـــتحول في قصيدة ثانية له، إلى قوة خارقة تحيل الحياة إلى خصب

---

[1] محسن إطيمش، دير الملاك، ص153.
[2] المصدر السابق، ص147-148.
[3] عبدالوهاب البياتي، الديوان، ص.

دائـــم.[1] " إن الدلالـــة الرمزية لأية لفظة تأتي لتخدم غرضاً مؤقتاً، ومضة من ومضات الإشراق"[2]

مـــن هـــنا يتضـــح لنا استخدام الصور المركبة، وبالتالي بروز ظاهرة الغمـــوض في الشعر، أو التعمية وغرابة الرموز وانغلاقها، إن الواقع هو الذي يفرض مثل هذه القضايا، بالإضافة إلى أنّ الشاعر بات يبحث عن شيء خاص به.

3.4.3 مرحلة التشظي:

فـــي هذه المرحلة نجد آثاراً تمتد من مرحلة التطور السابقة إلى مرحلتنا هذه، والتي نلحظ فيها انغلاقاً للرمز، واستخداماً أكبر لأنواع الصور، ومن هذه الدراســـات دراسة إبراهيم الرماني" الغموض في الشعر العربي الحديث" وهي رســـالة ماجســـتير، ولكن الدراسة لم تُظهر ذلك البعد الأسطوري الذي يُحدث الغمـــوض بالشـــكل المطلوب،و نأخذ نموذجنا من دراسة " الصورة الفنية في مجموعة (أحد عشر كوكباً) لمحمود درويش، لفاطمة جاسم، وذلك لأنها تبحث فـــي هذا الغموض الذي يُغلف القصيدة فترى الباحثة أنّ علاقة الشاعر بالواقع علاقـــة تفـــاعل، والصورة الشعرية في شعرنا الحديث قد تستمد مصادرها من منابع مختلفة، دينية، أو تراثية، أو من الموروث الأدبي ....، وفي تناول الباحثة لقصـــيدة (فـــي الرحيل الكبير أحبك أكثر) لدرويش تلحظ أنَّ الصور الشعرية مكـــثفة ناتجة عن توظيف أكثر من أسلوب بلاغي، فصورة الإنسان في رحيله عن وطنه تشكل حركة انفصال عن الزمان والمكان ومن ثم يصبح كل ما يحيط بذلـــك الإنســـان يدب فيه السكون، كأنما الانفصال عن الوطن هو انفصال عن الحياة، ووصول مرحلة التوحد الصوفي؛ أي مرحلة الاتصال مع العالم الآخر[3]

يقول درويش:

---

(1) محسن إطيمش، دير الملاك، 165.

(2) المصدر نفسه، ص166.

(3) فاطمة عيسى جاسم. الصورة الفنية في مجموعة " احد عشر كوكباً" لمحمود درويش، الموقف الأدبي، عدد 394، شباط 33، السنة 2004، ص11-12.

أفرغ الروح من آخر الكلمات: أُحبُّكِ أَكْثَرْ
في الرَّحيلِ تَقودُ الفراشاتُ أرواحَنَا، في الرَّحيلْ
نَتَذكَّرُ زِرَّ القميص الذي ضاعَ مِنّا. ونَنسْى
تاج أيامِنا. نَتذكَّرُ رائِحَةَ العَرَقِ المِشْمِشيِّ. ونَنَسْى
رَقصَةَ الخَيْل في لَيْل أعراسِنا، في الرَّحيلْ
نَتَساوى مع الطَّيْرِ، نَرْحَمُ أيّامَنا نَكْتفي بالقَليل[1]

إن الصور الشعرية حين تشكل لمثل هذا الإنسان / الفلسطيني، يستحضر الشـــاعر كل الأوقات البريئة لتظهر رؤية تتداعى فيها الصور متلاحقة الواحدة تلو الأخرى، لتضيء ذاكرة النص. إن هذه الصور تمثل مشهد تتكامل فيه العديد من المشاهد، جدل، سكون حركة[2]

وهناك دراسة ثانية تضيء ما ذهبنا إليه أكثر، إذ إن الدراسة السابقة، لا تمـــنح ذلك البعد الأسطوري القيمة التي يستحقها، على الرغم من أنها تلمح إلى أن الصورة الشعرية، بتتابعها، وعدم فصلها توحي بهذا الخليط من الرؤى.

أما دراسة علي الشرع التي يتناول فيها أسطورة " أورفيوس" عند البياتي، والتـــي تراها أسطورة كامنة في بواكير أعماله، كقصيدة" أحزان البنفسج" التي يقول فيها:

الملايين التي تكدح، لا تحلم في موت فراشة
وبأحزان البنفسج
أو شراع يتوهج
تحت ضوء القمر الأخضر في ليلة صيف
....
....
الملايين التي تبكي

[1] محمود درويش، ديوان (أحد عشر كوكبا) دار الجديد-بيروت، ط1، 1992، ص25.
[2] فاطمة عيسى جاسم، الصورة الفنية في مجموعة...، ص16-17.

تغني

تتألم

تحت شمس الليل باللقمة تحلم[1]

إنَّ استخدام الشاعر(الملايين التي تكدح، فلا تحلم في موت فراشة...)، كما يرى الشـــرع مؤشر واضح لحكاية " أورفيوس" الحالم، الذي نسي عالم الناس وعالم الحياة من أجل استرجاع عشيقته، يورديسي من عالم الموت، ودلالة الفراشة عند البياتي، أو عائشة التي يستخدمها كرمز في العديد من دواوينه، " الذي يأتي ولا يأتـــي" و"المـــوت فـــي الحياة"...، والتي يرى فيها أن عائشة هي الرمز الذاتي والجماعـــي للحب الذي اتحد كل منهما بالآخر، وحلّا في نهاية الأمر في روح الوجود المتجدد، أما الفراشة فترمز إلى روح الميت في معتقدات القدماء، التي ظلّـــت تراوغ كالدخان والهواء، تظهر وتختفي، تاركة عشاقها يبحثون عنها في جحـــيم هذا العالم وفي كل العصور، فعائشة أو الفراشة ما هي إلاّ روح العالم المتجدد من خلال الموت، من أجل الثورة والحب[2]

ويلحظ الشرع أنَّ البياتي في استخدامه للأسطورة الأورفية يمر بمراحل مـــتعددة، تجســـد كلها انعكاساً للواقع الذي يحياه، أو المعاناة التي تسيطر على كيانه، فمن ثورة على هذا الواقع إلى يأس وحزن كبير[3]

وتقـــدم قصيدة" الذي يأتي ولا يأتي" كثيراً من ملامح حيرة البياتي وقلقه وحزنه، وذلك من خلال درامية خفية. يقول:

عائشة ماتت، ولَكنّي أراها تذرع الظلام

تَنتظِرُ الفَارِسَ يَأتِي مِنْ بِلادِ الشّام[4]

---

(1) البياتي، الديوان. م1، ص375

(2) علي الشرع، البياتي والأورفية، ممثلة من أبحاث اليرموك ـ م1، ع 1993،2، ص41.

(3) المصدر نفسه، ص41-42.

(4) البياتي، الديوان.م2، ص231- 233

وفي القصيدة يراوح الشاعر بين صوت الراوي وصوت "أورفيوس" إلى أن يسوق الحوار بين صوتيهما "أورفيوس" إلى التسليم بحقيقة كون الموت خاتمة نهائية مطلقة، يقول البياتي:

ــ مَولايَ، لا يبقى سِوى الواحد القَيّوم

وهذه النجوم

الكلُّ باطل وَقبضُ الريح

عائشة ماتت. ولكني أراها مثلما أراك[1]

إنّ الأورفــية كمـــا يراها الشرع قد تأصلت بعشقها وأحزانها وبدورتها التناســخية فـــي شعر البياتي، وغدت بالنسبة له الملاذ الأخير في حيرته، إزاء معضلة الوجود، وإزاء إحساسه بالعبثية المطلقة التي تسود التجربة الإنسانية في وجودها، فقد نجد البياتي متجسداً في شخص أورفيوس نفسه، وهو يعاين عبثية العالم ولا معقوليته، والبياتي إذ يتجسد بهذه الهيئة، يحاول أن يتعالى ليطل على الكون من بعيد، فلا يرى منه إلاّ ملامح عامة، هي وحكمة الإنسان العادي شيء واحـــد، فمـــن خلال الوعي الأورفي تتبدى الحقيقة التي لم تتغير بعد في تاريخ الإنســـان كلـــه،"الكـــون يمضي حيث يشاء له، والإنسان يولد ويموت، والمدن والحضـــارات تنشـــأ وتنهار، والأحزان والتمرد والعصيان فقاعات على وجه الزمن، وهذه الحقيقة الخالدة التي ترسبت في وعي البشر تقدم بالرموز ـــ سواء أخـــذت مـــن التاريخ أو من الظواهر الطبيعية ـــ وبالصور الشعرية ـــ سواء اســـتمدت هـــذه الصـــور من المخيلة الشعبية، أو من المخيلة الدينية، أو كانت ســـوريالية الطـــابع، مشكلة من مخيلة شعرية ناوشت حدود الإحساس بالعبث واللامعقول[2]

وكـــل مـــا قدمـــه الشـــرع سابقاً يجده متمثلاً في قصيدة البياتي" هبوط أورفيوس إلى العالم السفلي" فهذه القصيدة على ما يراها تمثل المرحلة الأخيرة

---

(1) المصدر نفسه، م1، ص231-233

(2) اعلي الشرع، البياتي والأورفيه، ص73.

فـــي تأملات البياتي الشعرية ذات الطابع الأورفي، فهي تبدأ بفقرة تشي بطابع تصويري سوريالي، حيث يقدم الكون وموجوداته، على هذه الشاكلة:

صلوات الريحُ في آشور والفارسُ في درع الحديدْ
دون أن يهزم في الحرب يموت
ويَذري في الدياميس رماداً وقشورْ
تحت سور الليل والثور الخرافيّ يطير
ناطحاً في قرنه الشمس التي علقها الكاهن في سقف الوجود
ــ مدن تولد في المنفى وأخرى تحت قاع البحر أو قاع لياليها تغورْ
وينام الناس في أسحارها دون قبورْ
كالعصافير على حائط نور[1]

أشـــور تمـــثل بقعة الأرض التي تجري عليها الأحداث،وفي إطار هذه الفوضـــى العابـــثة يهزم الفارس المتسلح بدرع الحديد ويموت دون أن يخوض حـــرباً، وحيـــث الـــثور الخرافي، وهو رمز شعبي يحمل الأرض على قرنيه، يضجر مما قدر عليه فيخرج من طبيعته، ويطير لينطح شمس الكاهن العلوي، الذي يظنه الشرع رمزاً للإله[2]

ونخلص إلى أن الشعر فيما رأينا من شرائط نجاحه يحتاج إلى ناقد من جنسه متوفر– كذلك– بعد صدق الموهبة وإخلاص النية، على عمق في التراث، وعمق في التراث العالمي أيضا، وإلا صار الناقد تابعاً للشاعر، فلا يخرج عما يراه ولا يبين إلا عما أفصح الشاعر عنه، أما ما خفي فقد ظل طي الكتمان، وقد نجـــد في نقدنا أمثال هؤلاء وهؤلاء، إلا أننا أيضاً وفي كل مرحلة بحاجة لناقد يكشـــف لـــنا المستور عما قاله الشاعر، وإن لم يقصد هو إليه، على أن تكون الدلالة واضحة، وجليّة. ولا نرى أخيراً إلا كما رأى النقاد، ومنهم أدونيس: أننا

---

(1) البياتي، الديوان، م2، ص428.
(2) علي الشرع، البياتي والأورفية، ص 73- 74.

لا نستطيع أن نصنع نقداً جديداً للحركة الشعرية الجديدة، هذا النقد يولد مع هذا الشعر، وبالتالي فإننا سنجد ما يطرأ من تبدل ماثلاً في الشعر والنقد معاً.

ونستنتج من كل ما سبق:

أ- أنّ الشعر جسد الأسطورة التي تعبر عن أحلامه، سواء ما كان منها في طور نضوجه، أو ما اكتمل نضجه.

ب- كذلك ظل الفكر السياسي المنعكس في روح الأسطورة واضحاً في كل مراحل الشعر، وإن كان في كل مرحلة يتشرب رؤى الحالة التي يعيشها.

ج- ظل الشعر يُلح على الفكرة وهذا ما جعل النقاد، يفاضلون بين الشعراء في استخداماتهم للأسطورة

د- ونجد البطل صاحب القوى الخارقة لم يعد هو المطلوب، بقدر ما بحث النقد عن البطل حامل هموم الناس، أي أن الآلهة تتحول هنا إلى بشر وليس العكس

هـ- عانى الشعر من الغموض مما انعكس على النقد، فتعددت الدلالات، وكان التحليل أقرب بمتاهة يدخلها القارئ ليفهم فحوى الشعر.

و- لم تضعف الأسطورة أمام التيارات الثانية؛ لأنها كانت قادرة على النفاذ والتجدد بفضل اللا زمنية التي تحملها.

الخاتمة

بعد أن انتهيت من هذه الدراسة التي أسميتها " الاتجاه الأسطوري في الدراسات النقدية للشعر العربي الحديث" يمكن القول إنّ الدراسة خرجت ببعض النتائج التي تجيب عما طرحته، والتي تتمثل في الإجابة عن السؤال التالي: تُرى إلى أي مدى ساهم النقد العربي الحديث في توضيح معالم التأثر بالأسطورة في الشعر العربي المعاصر؟

وفي سبيل الإجابة عما طرحته، تناولت الدراسة تلك الآراء، ودرستها وفق نظرتها للبعد الأسطوري، لتخرج بما يلي:

1- تضـــاربت الآراء حول تمثل الشاعر العربي القديم للأسطورة، إلى أنها ظلـــت في كل هذا تشير إلى إمكانية أن تكون بداية ما أسمته بالإشارات الأســـطورية عنده. ومع هذا فلم تخرج نظرة هؤلاء النقاد، إلا فيما ندر عـــن بعضـــها بعضاً، وظلت تدور حول علاقة الشاعر بالكون من جهة وعلاقـــة هـــذا الكون بالرؤى الغيبية المجهولة من جهة ثانية. لتقول كل الدراسات في النهاية أن هذا الشعر ما زال بحاجة إلى إعادة نظر، وعدم تحميله ما لا يحتمل.

2- واكـــب الـــنقد الأسطوري، التطور الذي حدث في تناول الأسطورة عند الشـــعراء، فكـــان واصفاً لهذا التأثر، إلى أن تغلغل في روح الأسطورة تماماً، كما هو الشعر.

3- بـــدا تأثـــر النقد العربي بالنقد الغربي واضحاً وجلياً، وقد سبقه إلى ذلك الشعر، مع التأكيد على انبثاث الروح العربية على الرغم من كل هذا.

4- تأثرَ الشعر بالأحداث السياسية والاجتماعية، فجاءت الأسطورة كما رأى النقاد، موضحة لهذا التأثر ومؤكدة عليه.

5- تغيرت النظرة للأسطورة على أنها خرافة وباتت مرتبطة بالعلم والخيال العلمي إلى أبعد الحدود، وفسرت في ضوئها نظريات عديدة.

6- وُظفـــت الأســـطورة في العمل الشعري بأشكال مختلفة، مما جعل النقد يتتـــبع هـــذا الـــتأثر، فيستقصيه بصورة مناسبة كما لاحظناه عند محمد شاهين، أو يشير إليه دون تعمق كما رأيناه عند الكثيرين.

7- انـــزياح الأســـطورة عـــن معناها الأصلي، أظهر الشعر في صورتين، صورة التطور، والخلق، وصورة الغموض والانغلاق، مما انعكس على النقد نفسه.

8- خـــروج الـــنقد بـــنظرية مفادها ضرورة عزل الأسطورة عن غيرها، كالخرافة والسحر والأثر..، وغربلتها مما علق بها ليتسنى فهمها وتحليل الشعر في ضوء هذا الفهم.

9- لـــم تعـــد الأسطورة الخارقة، التي تحمل صورة البطل نصف الإله في مـــرحلة من المراحل هي السائدة، بل بات البطل هو هذا البشري، الذي كان في الأصل إله.

10- عانى الشعر من الغموض، بسبب هذه الفجوة بين القارئ والمتلقي، وذلك باستخدامه لأساطير ورموز، يجهلها عدد كبير من المتلقين، مما انعكس على النقد، فتعددت الدلالات، وكان التحليل أقرب بمتاهة.

11- لـــم تضعف الأسطورة أمام التيارات الثانية؛ لأنها كانت قادرة على النفاذ والتجدد بفضل اللازمنية التي تحملها.

12- كمـــا وجدنا عمقاً في الإحساس لدى كل من الشاعر والناقد بالفجوة التي تفصـــله عن الأمم الأخرى، هذه الفجوة التي جعلت البعض يلهث خلف التقليد غير المنسجم.

13- غلبـــت الرؤية النظرية في تحليل النقاد للشعر المعاصر، فلم تخرج في أحيان كثيرة عن رؤى سابقة، أو أقوال مأثورة.

14- الخلـــط بين كل ما هو أثر كخلط الحكاية الشعبية بالخرافة بالأثر الديني ومن ثم الأسطورة، وقد يكون لهذا الخلط ما يبرره عند بعض الشعراء، لكنه يبدو مجرد تقليد وحشو عند الكثيرين، وهذا ما نبه له النقد.

15- إن الإحســـاس بالآخر والإيمان القوي بوحدة المصير لدى العربي دفعت الشـــعر للاســـتفادة مـــن الأسطورة، التي تنتظم الرؤى الجماعية للحياة ومعضلاتها.

16- الأســطورة في كل هذا كانت تَعد الشاعر والناقد على السواء بفنتازيتها، أنــه سـيحيا الحلـم الذي يريد، فهو بعيد عن الناس قريب منهم، يحيا تجربته، ومن خلالها؛ أي من خلال تجربته، يتوحد مع الآخرين.

17- ولعلــه أيضــاً وفاء الفن لماضيه، وإحساس هذا الفن كما الإنسان برابط قوي نحو تربة نشأ فيها وترعرع، فلم يجد في مدائن الدنيا جميعاً، أجمل منها.

18- الجرح العربي الجماعي وحد الرؤى، وجعلها قريبة من المتلقي، ومعبرة عن ذاته هو.

19- لـم تكن الأسطورة، بمدلولها الأصلي هي هم الشاعر، بل كانت الطريق للعــبور، إلى فكره، إنها كالدليل الذي يسوقه المرء لإثبات وجهة نظره نحو قضية ما.

20- ظهــرت الأســطورة كمؤشر على تبدل طرأ، إنها تشعر المرء بأنّ له جــذور، وأنه لم يكن في يوم إلا سليل حضارة وفكر، قريب من فكره، وإن كان في الظاهر بعيداً عنه.

21ـ وأخيراً فنحن نجد أنّ عظمة الأسطورة تكمن عند الشاعر والناقد في كونها إحــدى الإنجــازات المهمة في القصيدة العربية الحديثة، فهي تمثل فكر الإنسان وتجربته الكبيرة في مرحلة من مراحل تكوينه.

وليست هذه النتائج التي يمكن إدراجها وحسب، بل لقد وصلت الدراسة إلــى الكثــير من النتائج الفرعية المبثوثة في ثنايا الدراسة، وهي نتائج جزئية، تحملها هذه التي ذكرنا بين طياتها.

وقد يُقال لماذا أخذت برأي هذا الناقد وتركت ذاك، وتناولت من استمد نظــرته النقدية من سواه، قلت بداية أن ما يعنيني هو الوقوف عند هذه الرؤى حيــث تطورت، وحيث وقفت، وأجدني وبإعجابي الكبير بأستاذنا إحسان عباس أستعير منه رأيه، حين ذكر أنه اختار هذا أو ذاك من الشعراء، على الرغم من

أنــه ســيجد من يسأله عن السبب منطلقاً من رغبة في النفس، قبل كل شيء، وإعجاب له دوره، إلى جانب أسبابه التي ذكر.

كما أشير هنا إلى أننا وفي غمرة إحساسنا بالمجهول نخرج، عما يسمى بالعقلــي المــتدبر، وما أحوجنا إلى هذا الإحساس الروحاني في غمرة طغيان المــادة، وطغــيان السلطة، وطغيان الواقع، ما أحوجنا إلى شعراء يعبرون عن خلجاتــنا، وأســطورة تنبهــنا إلــى أن هناك حقيقة أكبر منا هي حقيقة الفناء والانبعاث، هذه الحقيقة التي أرقت البشرية، وجعلتها تسعى جاهدةً لفهم أسبابها، ومــا أحوجنا لما يؤكد لنا عدالة القوى الغيبية، عدالة الخالق، رغم إيماننا بهذه العدالة، وذلك أننا منذ زمن بعيد، لم نجد بادرة تشير إلى أنه بإمكان العربي أن يسير بخطاه الواثقة نحو مستقبله المسلوب.

وبعد:

فهذا جهدي، وهذا ما قدّر لي المولى، جلت قدرته أن أقول، وحسبي أني حاولــت، فإن كان خيراً وصواباً فإنّ الله قد وفقني للشيء الحسن، وإلا فإنّ الله كريم غفّار الذنوب، والله أسأل أن يوفقنا لخدمة اللغة العربية العظيمة.

المراجـــع

أبــو ديــب، كمال (1961)، **الرؤى المقنعة، (نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، البنية والرؤيا)** الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة، د.ط.

أبو سويلم، أنور (1982)، **الإبل في الشعر الجاهلي**(دراسة في ضوء علم الميثولوجيا والنقد الحديث)، دار العلوم ــ الرياض، ط1.

أبو سويلم، أنور (1987)، **المطر في الشعر الجاهلي**، دار عمار ــ عمان، دار الجيل ــ بيروت، ط1.

أبــو شــاور، سعدي، (د.ت)، **تطور الاتجاه الوطني في الشعر الفلسطيني المعاصر** وزارة الثقافة – عمان، د.ط.

أبــو غالي، مختار علي (1998)، **الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، د.ط.

أحمــد، عــبد الفــتاح محمد(1987)، **المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي**، (دراسة نقدية) دار المناهل للطباعة والنشر ــ بيروت، ط1.

أحمــد، محمد فتوح (1976)، **للرمز والرمزية في الشعر المعاصر**، دار المعارف – القاهرة، ط1.

أدونيس، علي احمد سعيد (1971)، **الآثار الكاملة**، دار العودة ــ بيروت، ،ط1.

إســماعيل، عز الدين(1964)، **المنهج الأسطوري في الشعر المعاصر، مجلة شعر**، عدد1، السنة الأول. ص38- 44.

إطــيمش، محســن (1982)، **ديــر الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العربي المعاصر)** دار الرشيد للنشر ــ بغداد، د.ط.

إلــيوت، ت. س (1982)، **فــائدة الشعر وفائدة النقد**، ترجمة: يوسف نور عوض، مراجعة: جعفر هادي حسن، دار القلم – بيروت، ط1.

براديــري، مالكم و ماكارلن، جيمس (1987)، **الحداثة، ترجمة**: مؤيد حسن فوزي، وزارة الثقافة والإعلام ــ بغداد، د.ط.

بريــــرى، محمد أحمد (1995)، **الليل والنهار في معلقة امرئ القيس (حاشية على قراءة ثانية)، مجلة فصول**، مجلد 14، عدد2. ص20-31.

البصـــير، كــامل حســن (1987)، **بــناء الصورة الفنية في البيان العربي(موازنة وتطبيق)** مطبعة المجمع العلمي العراقي بغداد،د.ط.

البطل، علي (1982)، **الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب**، ط1.

البطل، علي (1983)، **الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري**(دراسة في أصولها وتطورها) دار الأندلس ــ بيروت، ط1.

بلحاج، كاملي (2004)، **أثر التراث في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة(قراءة في المكونات والأصول)** من منشورات اتحاد الكتاب العرب ــ دمشق، د.ط.

البياتي، عبد الوهاب (1971)، **(الديوان)- دار العودة- بيروت.**

تــودوروف، تزفيــتان/ باختين، ميخائيل (1996)، **المبدأ الحواري**، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط2.

ثامــر، فاضــل (1987)، **مــدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع**، دار الشؤون الثقافية العامة ــ بغداد، ط1.

ثامر، فاضل (1995)، **الرمز الأسطوري والقناع في الشعر العربي الحديث، تحولات الرمــز الشــعري عــند البياتي، عائشة بين الرمز والقناع**، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر، ط1.

جاســم، فاطمــة عيسى (2004)، **الصورة الفنية في مجموعة(أحد عشر كوكباً)، مجلة الموقف الأدبي**، عدد 394، السنة 33، شباط. ص11-12، ص16-17.

جبرا، إبراهيم جبرا (1958)، **البئر المهجورة ليوسف الخال، مجلة شعر**، عدد 7 - 8، السنة 2. ص41.

جــبرا، إبراهيم جبرا (1982)، **الحرية والطوفان** (دراسات نقدية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط3.

جبرا، إبراهيم جبرا (1995)، **من المرجعية العربية إلى المرجعية الغربية، الأسطورة وتحولاتها في القصيدة العربية**، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، بعنوان: (المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر) ط1.

الجندي، سمية (1997)، **الأسطورة في الفكر العربي المعاصر، (المدخل إلى علم ميثولوجية مستقل) مجلة المعرفة**، عدد411، السنة 36. ص71-72.

جوزلين، م.(1980)، **الصورة الحيوانية في روايات كاثرين آن بورتر، من كتاب الأسطورة والرمز**، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات- بيروت، ط2.

الجيوسي، سلمى الخضراء (1960)، **القصيدة ك. لتوفيق صايغ، مجلة شعر**، خريف.ص75.

الجيوسي، سلمى الخضراء (1977)، **البطل في الأدب العربي المعاصر (الشخصية البطولية والضحية)**، مجلة الآداب، عدد10، السنة 125. ص74-77.

الحاج، أُنسي (1957)، **المجد للأطفال والزيتون للبياتي، مجلة شعر**، ربيع. ص80-84.

حاوي، خليل **(الديوان)**.

حلاوي، يوسف (1994)، **الأسطورة في الشعر العربي المعاصر**، دار الآداب- ط1.

حمود، محمد العبد (1996)، **الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، (بيانها وظواهرها)، الشركة العالمية للكتاب – القاهرة، ط1.

الخال، يوسف (1979)، **الأعمال الشعرية الكاملة**، دار العودة – بيروت،ط2.

خشبة، ديريني (1986)، **أساطير الحب والجمال عند اليونان** (دراسة ونصوص)، دار الشؤون الثقافية العامة " آفاق عربية" – بغداد، د.ط.

خليفة، أحمد داود (2001)، **الأسطورة في الشعر الأردني الحديث ضمن أوراق ملتقى عمان الثقافي الخامس بعنوان (الشعر في الأردن وموقعه من حركة الشعر العربي)**، من 28 أيلول – 3 تشرين أول 1996، د.ط.

خليل، إبراهيم(2001)، **جبرا إبراهيم جبرا(الأديب الناقد)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت،ط1.

خليل، خليل أحمد(1973)، **مضمون الأسطورة في الفكر العربي**، دار الطليعة – بيروت، ط1. ص62-65.

خورشيد، فاروق (2002)، **أديب الأسطورة عند العرب**(بذور التفكير وأصالة الإبداع) عالم المعرفة،عدد 284. ص19.

داوود، أنس(1992)، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، دار المعارف بيروت، ط 3.

درويش، العربي (1988)، **النقد الأدبي بين القدامى والمحدثين**، مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة، د.ط.

درويش، محمود (1986)، **ديوان حصار لمدائح البحر**، الدار العربية للنشر والتوزيع – عمان، د.ط.

درويش، محمود (1992)، **ديوان أحد عشر كوكباً** دار الجديد – بيروت، ط1.

دعبيس، سعد (1983)، **الظاهرة الإليتية في الشعر المصري المعاصر**، نهج البصرة – تونس، عدد 5.

راثفين، ك.ك (1981)، **الأسطورة، ترجمة: صادق جعفر الخليلي**، منشورات عويدات ـ بيروت، ط1.

الرباعي، عبد القادر(1995)، **الصورة الفنية في النقد الشعري(دراسة في النظرية والتطبيق)**، مكتبة الكتاني ـ إربد، ط2.

رزوق،أسعد (1959)، **الأسطورة في الشعر المعاصر**، (الشعراء التموزيون) **منشورات مجلة آفاق** ـ بيروت، د.ط.

رزوق،أسعد (1959)، **ت.س إليوت، ترجمات مختارة، مجلة شعر**، شتاء. ص49.

رنسيير، جاك (2000 – 2003)، **الكلمة الخرساء، دراسة في تناقضات الأدب**، ترجمة: سلمان حرفوش، دار كنعان للدراسات والنشر – دمشق، د.ط.

الرواشدة، سامح (1995)، **شعر عبد الوهاب البياتي والتراث**، مطبعة كنعان – إربد، د.ط.

الرواشـــدة، ســـامح (1999)، **الغموض وأثره في تلقي النص الشعري**، (دراسة في شعر محمد درويش)، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، مجلد 14، عدد 5.

الرواشـــدة، ســـامح (2006)، **مغاني النص (دراسات تطبيقية في الشعر الحديث)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط1.

رومية، وهب (1996)، **شعرنا القديم، والنقد الجديد**، سلسلة عالم المعرفة – الكويت. ص68-175.

زكي،أحمد كمال (1980)، **دراسات في النقد الأدبي**، دار الأندلس ـــ بيروت، ط2.

زكي،أحمد كمال (1985)، **الأساطير**، المكتبة الثقافية ـــ القاهرة، د.ط.

زكـــي،أحمد كمال (1995)، **الشعر العربي وملحمية الساميين، مجلة فصول**، مجلد 14، عدد2.ص 7-16.

زيرافا، ميشيل(1985)، **الأسطورة والرواية**، ترجمة: صبحي حديدي، دار الحوار – اللاذقية، ط1.

السامرائي، ماجد (1987)، **متوالية التجديد في الشعر العربي الحديث، مجلة الآداب**، عدد1،السنة 3. ص35.

الســـامرائي، ماجد (1995)، **تجليات الحداثة (قراءة في الأبداع العربي المعاصر)**، مكتبة الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع – دمشق، ط1.

السعافين، إبراهيم (2002)، **إحسان عباس ناقداً**، دار الشروق ـــ عمان، ط1.

ســـعيد، خـــالدة (1960)، **العودة من النبع الحالم لسلمى الخضراء الجيوسي، مجلة شعر**، شتاء. ص79.

سعيد، خالدة (1979)،**حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)**، دارالعودة – بيروت، ط1.

سـعيد، خـالدة (1984)، **الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول**، مجلد3،عدد3. ص 29،27،25.

الســواح، فراس (1997)، **الأسطورة والمعنى، (دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية)** منشورات دار علاء الدين ــ دمشق، ط1.

شاكر السياب، بدر، **الديوان**، دار العودة – بيروت

شـاهين، محمد (1992)، **إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت،ودار فارس للنشر والتوزيع عمان، ط1.

شـاهين، محمـد (1996)، **الأدب والأسطورة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ودار فارس للنشر والتوزيع عمان، ط1.

الشرع، علي (البياتي والأورفية).

الشرع، علي (1999)، **الأورفية في الشعر العربي المعاصر**، منشورات وزارة الثقافة ــ عمان، ط1.

الشـرع، علـي (2002)، **محمـود درويـش شاعر المرايا المتحولة**، دائرة المكتبة الوطنية ــ عمان، د.ط.

شكري، غالي (1964)، **شاعر له قضية، مجلة شعر. ص84–86.**

شـكري، غالـي (1978)، **شعرنا الحديث إلى أين**، منشورات دار الآفاق الجديدة ــ بيروت، ط1، 1968، ط2.

شـلش، علـي (1983)، **ت.س إليوت، في المجلات الأدبية(1939ــ 1952) مجلة فصول**، مجلد 3،عدد 4. ص12.

الشمعة، خلدون (1987)، **المثاقفة الإليوتية، مجلة فصول**، مجلد 7، عدد1 – 2.

الشـنطي، محمـد صـالح (1987)، **خصوصـية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش مجلة فصول** – القاهرة، مجلد 7، عدد1. ص149.

الشـوري، مصطفى (1986)، **الشعر الجاهلي (تفسير أسطوري)**، دار المعارف – القاهرة، ط1.

الصـــائغ، عبد الإله(1987)، **الصورة الفنية معياراً نقدياً**، دار الشؤون الثقافية العامة ـــ بغداد، ط1.

الصبري، خزامى (1957)، **قصائد أولى لأدونيس، مجلة شعر**.ص75.

الصبري، خزامى (1958)، **تجربة البعث والتجدد، مجلة شعر**، عدد5، السنة 2.ص 63.

الصـــكر، حـــاتم (1986)، **الشـــعر ومتغيرات المرحلة**، دار الشؤون الثقافية – بغداد الجلسة الثالثة من جلسات مهرجان المربد الشعري السادس، ط1.

الصـــكر، حاتم (1995)، **تنصـــيص الأخر في المصطلح والنظرية**، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، بعنوان (المؤثرات...) ط1. ص48.

عبابنة، سامي(2004)، **اتجاهات النقاد في قراءة النص الشعري الحديث**، عالم الكتب الحديث – إربد، ط1.

عباس، إحسان (1955)، **فن الشعر، دار الثقافة** ـــ بيروت، ط1.

عـــباس، إحسان (2001)، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، دار الشروق ـــ عمان، ط3.

عـــبد الرحمـــن، نصرت (1982)، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث مكتبة الأقصى – عمان، ط2.

عـــبد الرحمـــن، نصـــرت (1985)، **الواقـــع والأسطورة في شعر أبي ذئيب الهذلي الجاهلي**، دار الفكر للنشر والتوزيع – عمان، د.ط.

عبد السميع، حسنة (1995)، **الرمز الفني والجمعي والأسطوري في شعر ذي الرمة، مجلة فصول**، مجلد 14، عدد2. ص59.

عبد الصبور، صلاح (1982)، **ديوان (الناس في بلادي)**، دار العودة – بيروت، ط 4.

عـــبود، حـــنا(1996)، **الانزياح بين سوينبرن والسياب، مجلة الموقف الأدبي**، عدد 303، السنة 26. ص18-19.

عـــثمان، أحمـــد (1983)، **على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب، مجلة فصول**، مجلد 3، عدد3.ص37-38 ، ص42-43، ص257-265.

عـــثمان، اعتدال (1998)، **إضاءة النص(قراءات في الشعر العربي الحديث)**، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، ط1، 1988،ط2. ص53، ص116.

عـــز الديـــن، حسن البنا (1981)، **فـــي الرؤى المقنعة**، نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، مجلة فصول، مجلد 7، عدد1 -2. ص274-276.

عـــزام، محمـــد (2002)، **الأســـطورة في الشعر السوري المعاصر، مجلة الموقف الأدبي**، عدد 374، السنة31. ص64-72.

عصفور، جابر (1973)، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، دار المعارف - القاهرة، د.ط.

عفيفـــي، محمـــد صـــادق (1978)، **الـــنقد التطبيقي والموازنات**، مكتبة الخانجي - القاهرة، د.ط.

علـــي، حاتم (1997)، **النص السردي وتفعيل القراءة، مجلة فصول**، مجلد 16، عدد 3. ص65.

علـــي، عـــبد الرضا (1978)، **الأسطورة في شعر السياب**، منشورات وزارة الثقافة والفنون ـــ بغداد، د.ط.

علـــي، غزوان أحمد (2001)، **الأسطورة بين الدين والفكر والشعر المعاصر، مجلة الموقف الأدبي**، عدد 368، السنة 31.ص 60-61.

عـــواد، محمـــد (1996)، **الأرض اليـــباب وأنشـــودة المطر، معالم بارزة في طريق الحداثة، مجلة فصول**، مجلد 5، عدد3. ص133.

عوض،ريتا (1978)، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، ط1.

عوض،ريـــتا (1979)، **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير** (دراسات نقدية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت ،ط1.

عوض،ريتا (1992)، **بنية القصيدة الجاهلية (الصورة الشعرية لدى امرئ القيس)**، دار الآداب – بيروت، ط1.

عيّاد، شكري (1971)، **البطل في الأدب والأساطير**، المعرفة، ط2.

عيد، رجاء (عيد،)، **دراسة في لغة الشعر (رؤية نقدية)**، منشأة المعارف – الإسكندرية، د.ط.

غصن، أمينة (1983)، **خليل حاوي والأرض، مجلة الفكر العربي المعاصر**، عدد6 .ص78–79.

فاروق، السيد (1997)، **جماليات التشظي** (دراسات نقدية في أدب إدوارد الخراط وبدر الديب)، دار الشرقيات للنشر والتوزيع – القاهرة، ط1.

فراي، نورثروب (1987)، **نظرية الأساطير في النقد الأدبي** ترجمة: حنا عبود، دار المعارف – حمص، ط1.

فرويد، إدلر، يونج...، (1992)، **مدارس التحليل النفسي**، منشورات وزارة الثقافة ـــ دمشق، د.ط.

فريد، ماهر شفيق ، (1981)، **أثر ت.س إليوت في الأدب العربي الحديث، مجلة فصول**، مجلد1، عدد4، ص173–192.

فريزر، جيمس (1982)، **أدونيس أو تموز**، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات – بيروت، ط3.

القعود، عبد الرحمن محمد(2002)، **الإبهام في شعر الحداثة، مجلة عالم المعرفة** ـــ الكويت، عدد279. ص49، 50.

القمني، سيد (1993)، **الأسطورة والتراث**، سينا للنشر – القاهرة، ط2.

القيس، امرؤ(2000)، **الديوان بشرح أبي سعيد السكري**، دراسة وتحقيق: أنور أبو سويلم ومحمد الشوابكة، مركز زايد للتراث والتاريخ – الإمارات العربية المتحدة، ط1، مجلد 1.

كاســيرر، أرنست (1983)، **الدولة والأسطورة**، مراجعة: حسن طالب، **مجلة الفكر العربي** ــ بيروت،عدد33 – 34. ص186.

كامبل، جوزيف مع مويرز، بيل(2002)، **سلطان الأسطورة**، تحرير: بتي سوفلاور، ترجمة: بدر الديب، المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة، د.ط.

كروكشانك، **ألبير كامي وأدب التمرد**، ترجمة: جلال العشري، دار الوطن العربي ــ بيروت،د.ط،د.ت

كودويــل، كريســتوفر (1982)، **الوهم والواقع**، ترجمة: توفيق الأسدي، مطبعة دار الفارابي ــ بيروت، ط1.

كــورك، جــاكوب (1989)، **اللغة في الأدب الحديث، والحداثة والتجريب**، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشر – بغداد، د.ط.

كوهــن، جان، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، د.ط، د.ت

لوســيف، إليكسي(2000)، **فلسفة الأسطورة**، ترجمة: منذر بدر حلوم، دار الحوار للنشر ــ سوريا، ط1.

محــبك، أحمــد زيــاد (1996)، **الشــاعر والمدينة،(قراءة في نص شعري)**، **مجلة فصول**، مجلد 15، عدد3.ص 414

مروى، حسين (1993)، **دراسات في الفكر والأدب**، دار الفارابي – بيروت،د.ط.

مــندور، محمــد (1988)، **في الميزان الجديد**، نشر وتوزيع: مؤسسة ع.عبد الله ــ تونس، ط1.

منظور، ابن (2000)، **لسان العرب**، طبعة دار صادر ــ بيروت ، ط1.

موريــه، س.(1986)، **الشــعر العربي الحديث (1800 – 1970)،(تطور أشكاله وموضــوعاته بتأثــير الأدب العربي)** ترجمة: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار الفكر العربي – القاهرة،د.ط.

الموســوي، محسن جاسم **تقلبات الأسطورة وتحولات الصورة والتلميح في القصيدة البياتية**

الموســوي، محســن جاســم(1996)، **مرجعــيات نقــد الشــعر العربي الحديث في الخمسينيات**، **مجلة فصول**، مجلد15، عدد3. ص35-43.

ناصف، مصطفى(1978)، **قراءة ثانية لشعرنا القديم**، دار الأندلس – بيروت، ط2

النعيمــي، أحمــد (1995)، **الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام**، سيناء للنشر- القاهرة، ط1.

النوباني، شفيق طه (2004)، **الاتجاه الواقعي في النقد العربي الحديث**، (عبد الرحمن ياغي أنموذجاً)، دار الكرمل للنشر – عمان، ط1.

النوري، قيس **الأساطير وعلم الأجناس**، ج1ـ2،د.ط،د.ت

الهذلــي، أبو ذؤيب(1985)، **(ديوان الهذليين)**، الدار القومية للطباعة والنشر-عمان، د.ط.

ولســن، كولن (1981)، **المعقول واللامعقول (في الأدب الحديث)** ترجمة: أنيس زكي حسن، منشورات دار الآداب ــ بيروت، ط5.